

# POMPEJI

IRODALOM, MŰVÉSZET, BÖLCSELET



Deák Botond    Christoph Ransmayr

Emil Cioran    Boško Krstić

Sandra M. Gilbert    Kolozsi László

Suzi Gablik    Heller Ágnes

... Korábban csupán a félelem fáradtságait ismertem.

Mikor korábban?

Gyerekkoromban, az úgynevezett tanulóévek alatt, sőt még a korai szerelmek idején is. Az éjféli misék egyikén a gyermek hozzátartozói között ült a zsúfolt, vakító fényű, ismerős karácsonyi daloktól zengő falusi templomban, körülengte a posztó és a viasz illata, és a szenvedés súlyával zuhant rá a fáradtság.

Miféle szenvedés? ...

*Peter Handke*

# POMPEJI



SZEGED, 1997. VIII. évf.

1997/4.



# POMPEJI

---

## IRODALOM, MŰVÉSZET, BÖLCSELET

---

### TARTALOM

1997/4.

Deák Botond	dD. és az írás hatalma .....	7
	dD. töredelem, egész .....	8
	Levelek között a sötét .....	9
	dD. és egy hét esőhang (versek) .....	10
Hugo von Hofmannstahl	Levél .....	11
	<i>Joó Katalin fordítása</i>	
Peter Handke	A fáradtságról .....	36
Christoph Ransmayr	A világ kitalálása .....	62
	<i>Bombitz Attila fordításai</i>	
Horváth Viktor	Puzzle .....	66
Peter Brook	Az aranyhal .....	78
	Nincsenek titkok .....	89
	<i>Cseicsner Otília M. fordításai</i>	
Emil Cioran	A párizsi rút, a déli és a balkáni... ..	103
	<i>Zajzon Ildikó fordítása</i>	
Utasi Csilla	Kastély, árnyék .....	106
Boško Krstić	A Beringer-kastély (részletek) .....	109
	<i>Utasi Csilla fordítása</i>	
Sandra M. Gilbert	Irodalmi apaság .....	114
	<i>Hódosy Annamária fordítása</i>	
Saly Noémi	Jószágosdi .....	136
	Az öreg kétfedeles, plusz holdsütés .....	143
	Vasárnapi kalauz .....	147
Bollobás Enikő	Az amerikai századközép radikális képzelete: Charles Olson és a korai poszt- modernizmus .....	149
Kolozsi László	Ha majd oly csendes lesz .....	159
	Hiába .....	160
	Ideje van (versek) .....	162
Müllner András	Causes cancer (A dohányzás káros az egészségre) .....	163
Suzi Gablik	Kudarcot vallott-e a modernizmus? .....	168
	<i>Várady Róbert fordítása</i>	
Heller Ágnes	A nem-tragikus dráma mint az amerikai demokrácia jelenének mítosza .....	185
	<i>Csontos Szabolcs fordítása</i>	
Rudolf Boehm	Két nézőpont: Husserl és Nietzsche .....	200
	<i>Aradi László és Bende József fordítása</i>	

## **Szerkesztik**

Darvasi László  
Laczkó Sándor  
Szilasi László  
Utasi Csilla

## **Szerkesztőbizottság**

Albert Sándor  
Baka István  
Bernáth Árpád  
Csejtei Dezső  
Ilia Mihály  
Lengyel András  
Losoncz Alpár  
Németh Gábor  
Szigeti Csaba  
Takáts József

## **Grafikai szerkesztés**

Erdély Dániel  
Szei Amondó Zoltán

## **Szerkesztőségi titkár**

Egyed Erika  
Petruska Helga

ISSN 0865 5553

Megjelenik negyedévente.

Kiadja a Pompeji Alapítvány. Felelős kiadó: Laczkó Sándor

Szerkesztőség címe: POMPEJI Alapítvány

6722 Szeged, Petőfi S. sgt. 30–34. T.: (62) 454–130, fax: (62) 321–109

Nyomdai előkészítés: In-Media Bt.

Nyomdai munkák: PERGAMEN-TEXT Bt.

A lap megjelenését

a JATE Kulturális Titkárság, a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány,  
a Nemzeti Kulturális Alap és Szeged Város Önkormányzata támogatta.

A folyóirat megrendelhető a szerkesztőség címén.

E-Mail: szilasi@hung.u-szeged.hu vagy laczkos@bibl.u-szeged.hu

A Pompeji számai elektronikus hálózati úton is elérhetőek!

<http://www.arts.u-szeged.hu/journal/pompeji/pompeji.html>  
vagy [freeseite.elte.hu-Pompeji](http://freeseite.elte.hu-Pompeji)

**POMPEJI**  
**1997/4.**





# **dD. és az írás hatalma\***

(Hendrickje Stoffelsnek)

Mert nem lehet írni semmit, semmit sem ...  
Nem nézhetsz így rám, fáradtan, bűdösen, kövéren. Mit akarsz?  
Mennyit írnak? Mennyit ne írnak le többet?  
Gyere be az ajtón Hendrickje és basszunk, aztán írok még.

Ez a szem, ez az ajak, ez a kosz mind SASIKA, de nincs baj,  
gyere feküdj mellém Hendrickje, legyél Sasika.  
Aztán kirándulni fogunk, én meg verset írni.  
Kigondolom, s ha hazaértünk lemásolom csak,  
hacsak nem baszunk.

Így lehet verset írni, Dd. így írja.  
Néha ugyan eltörténik, elsötétedik elvilágosul, elhullámszik.  
Dd. a hendrickjét választja, a nagy hendrickjét,  
aki beáll az ajtóba, venyigét rág, és verset akar.  
Így Dd. a verset neki írja, hendrickjét akarja.

Mégis könnyen esnek egymásnak.  
Dd. a vers és Hendrickje.  
Közben semmi sem múlik el az elmúlásból.  
A Hendrickje lesz terhes. A Vers fogan hendrickjét,  
mert nem írni semmit, semmit sem...

*Pécs*

*Deák Botond*

\* A szerzőnek az 1998-as Könyvhéten jelenik meg az első kötete.

## dd. töredelem, egész

„Az ember [megj.] óta  
ordító különbség nem adódott.”  
(Erdély Miklós)

Semmiféle rend. Eltörténik, félre.  
Egymásraíródnak a jelenségek fogalmi modelljei.

Ujjak maszatjai, összekulcsolt napsugaras nap.  
Hiányzik a rend eleje, az összekulcsolt nap eleje.  
Semmiféle rend. Eltörténik, félre.  
Alsom mögötte, és nem érzem magam. Esteledel.

Esteledel te is. Tűpárna finom látás, elazonosul a párízna tér.  
Mindegy az alvás. Az alvás ébrenlét, hínárszag, hűvösség.  
Ahogy egy tengeri kagyló bűgása, belül és kívül rajta,  
úgy esteledel. Tovább még ...

Semmiféle rend. Eltörténik, félre.  
Nehézkedés. Mohák sűrű esőben.  
Az én sötétje, a változatlan elmúlás.  
Így megy. Mióta él, altatás, végkifejlet, szerelem,  
„Mintha egy törött pengéjű, finom kardra támaszkodna.”

Pécs

Deák Botond

## Levelek között a sötét

(„Megtapogatta homlokát és mellét, tanácstalanul,  
hogy mit is kezdjen ebben az állapotban, s ahogy  
visszatért belé az élet, a tengeről jövő hűs nyugati  
szélbe valami kimondhatatlan gyönyörérzet fogta  
el, tekintete minden irányban elkalandozott  
Szt. Jago virágzó környékén.”)  
(Heinrich von Kleist)

Benyomta a gombot.  
Addig várt, míg elment a hajó a felvevőgép előtt.  
A blendét teljesen be kellett húzni. Olyan messze úszott el.  
A tükörsímának tűnő víz színén  
(az emberrel lakott csönd).

Összecsomagolt, mikor már semmi sem maradt a képből.  
Megtapogatta zsebét, a három levelet a sötétben.  
Ma hozták az utolsót, elvinnék a választ.

Pedig nincs válasz dD.  
Évszak van. Másnak indult van. Ma hozták az utolsót.  
Elvihetnék a választ. Mit még?

*Pécs*

*Deák Botond*

# dD. és egy hét esőhang

(„Sokat eveztem, ernyedtem, tiszta, nagy mozdulattal,  
szemem rászégezve a teljesen önfeledt csusszanásra,  
mert a pillanat gyönyöre áradt mindenütt.”  
Mallarmé)

Az őszi táj, a téli táj, az igazak álma.  
Harangoznak, zuhog az ágyba, ébren vagyok.  
Betakarod magad, esőre alszol, az ablakon kívül meleg tél.  
Áldott egy nap, esik.

Holnap is esni fog. Zuhan. Egyél valamit.  
Evezz tovább nélkülem a kopasz vízen,  
evezz tovább az esőverte, tükörszínen.  
Az esőnek vízhangja van.

dD. a dunai hajós utazik lejjebb, halottan, nélkülünk.  
Az esőnek vízhangja vele áll meg.  
Minden eláll. Csak egy szűk asszonyarc hozat  
ökölbeszorult, mosolybatartó abszintot.

*Pécs*

*Deák Botond*

# Levél

Ez az a levél, amit Philipp Lord Chandos, Earl of Bath kisebbik fia Francis Baconnak<sup>1</sup>, a későbbi Lord Verulam és St. Albans Viscountnak írt, amelyben elnézést kér barátjától irodalmi tevékenysége teljes elmaradásáért.

Kegyes öntől, mélyen tisztelt barátom, hogy szemet huny két éves hallgatásom fölött, és így ír nekem. Több, mint kegyes az irántam való aggodása, idegenkedése attól a szellemi bénulástól, amibe belenémulni látszom, könnyedsége és tréfálkozása, ami csak a nagy embereknek adatik meg, akik tudatában vannak az élet veszedelmes voltának és mégsem csüggedtek el.

Ön Hippokrates aforizmájával zárja sorait: „Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat” és úgy véli, nemcsak azért szorulok orvosságra, hogy rosszullétemet enyhítse, hanem sokkal inkább, hogy gondolkodásom bensőm állapotához idomuljék. Szeretnék úgy válaszolni, ahogy megérdemli tőlem, szeretnék teljesen megnyilatkozni önnek, és nem tudom, miképp viszonyuljak hozzá. Nem is tudom, ugyanaz vagyok-e még, mint aki nek az ön drága levele szól; aztán én vagyok-e az most huszonhat évesen, aki tizenkilenc éves korában azt az Új Párizst, azt a Daphné álmát, azt az Epithalamiumot<sup>2</sup> írta, ezeket a szavai pompájától tán-

<sup>1</sup> BACON, Francois, ang. filozófus és államférfi London 1561. 01. 22 – London 1626. 04. 09. Jogász, 1618-ban lordkancellár és Veluram bárója; 1620/21 Saint Albans Viscontja

1621-ben megvesztegetés miatt elveszti közhivatalait.

<sup>2</sup> A görögöknél és a rómaiaknál mennyegzői dal, amelyet az ifjak és lányok az ifjú házások hálósobája előtt énekeltek; ~ ot többek között Sappho, Theokritos, Catullus és Statius költöttek. A reneszánszban újra kedvelt műfaj lesz, ld. pl. T. Tasso.

torgó pásztorjátékokat, melyekre egy mennyei királynő és néhány végtelenül elnéző lord és úr még emlékezni kegyeskednek? És ugyancsak én vagyok-e az, aki huszonhárom évesen Velence nagy terének kő árkádjai alatt latin időszakok olyan hálózataira lelt önmagában, melynek szellemi alapja és felépítése belül jobban elkápráztattatta, mint Palladio és Sansovin tengerből felbukkanó építményei? És ha egyébként ugyanaz vagyok, olyan tökéletesen kitörlődhetett volna felfoghatatlan bensőmből megfeszült gondolkodásom agyrémének minden nyoma és hege, hogy az ön, előttem fekvő levelében annak a kis értekezésnek a címe idegenül és hidegen néz rám, sőt, nem tudtam azonnal összefogott szavak megszokott képeként felfogni, hanem csak szóról-szóra megérteni, mintha ezek a latin szavak, így összekapcsolva, először kerülnének a szemem elé? De hisz mégis én vagyok az egyesegyedül, és retorikusak ezek a kérdések, retorikusak, melyek illenek a nőkhez és az egyszerű ember házába, akiknek korunkban olyannyira túlbecsült hatalmi eszközei azonban nem elegendőek ahhoz hogy a dolgok belsejébe hatoljunk. De nekem fel kell tárnom a bensőmet ön előtt: különtség, rossz szokás, ha úgy tetszik, elmém betegsége, ha így jobban érti, hogy engem egy ugyanolyan áthidalatlan szakadék választ el a látszólag előttem fekvő irodalmi munkáktól, mint azoktól, melyek mögöttem vannak és amelyeket, — oly idegenül szólnak hozzám, hogy — tétovázom a tulajdonomnak nevezni.

Nem tudom, hogy odaadó jóindulatát vagy inkább emlékezőtehetsége hihetetlen élességét csodáljam, amikor újra felidézi különböző kis terveimet, melyekre a szép lelkesedés közös napjaiban ragadtattam magam. Való igaz, hogy meg akartam írni elhunyt, dicsőséges uralkodónk, VIII. Henrik első kormányzóí éveit! Nagyapám, Exeter hercegének hátrahagyott feljegyzései, melyek a Franciaországgal és Portugáliával folytatott tárgyalásait őrzik, szolgáltak egyfajta alapul. És Sallusttól<sup>3</sup> áramlott belém azokban a boldog, élénk napokban mint soha el nem záródó csöveken a forma felismerése, azé a mély, igaz, belső formáé, amit a retorikai művek védett világán túl csak sejteni lehet, az, amelyről nem lehet már azt mondani, hogy az anyagszerűt rendszerezi, mert áthatja azt, felemeli, költészetet és valóságot teremt egyszerre, az örök erők egymásrahatása,

<sup>3</sup> SALLUST, lat. Gaius Sallustus Crispus, római történész  
Amitemum i.e. 86 — Róma i.e. 34

egy valóságos tárgy, gyönyörű, mint a zene vagy az algebra. Ez volt a kedvenc tervem.

Milyen is az ember, hogy terveket sző!

Más tervekkel is eljátszadoztam. Az ön jóságos levele ezeket is felvillantja. Mindegyik megszívta magát egy csepp véremmel, előttem táncolnak, mint bánatos szűnyogok egy komor falon, amit már nem a boldog napok fényes napkorongja ragyog be.

Meg akartam magyarázni azokat a meséket és mitikus regéket, melyeket a régiek hagytak ránk, és amelyekben a festők és szobrászok határtalan és önfeledt örömeiket lelik, mint hieroglifáit egy titkos, kimeríthetetlen bölcsességnek, és olykor érezni véltem leheletét, mintha fátyol takarná el.

Emlékszem erre a tervre. Nem is tudom, milyen érzéki és szellemi vágy volt az alapja: Mint hajszott szarvas a vízbe, úgy vágytam ezekbe a csupasz, fénylő testekbe, ezekbe a szirénekbe és dryádokba, ebbe a Nárцiszba és Proteusba, Perseusba és Akteonba: el akartam tűnni bennük és belőlük kifelé szólni. Akartam. Még sokmindent akartam ám. Terveztem egy Apophthegmata<sup>4</sup>-gyűjtemény összeállítását is, mint amilyet Julius Ceasar szerkesztett: Ön eszembe idézi, hogy Cicero egyik levelében említést tesz róla. Itt a legérdekesebb szólásokat szándékoztam egymás mellé állítani, melyeket korunk tudós férfiai és szelleműs asszonyaival találkozáskor, vagy a nép különleges fiaival, vagy utazásaim során tanult és kitűnő személyekkel találkoztamban sikerülhetett volna összegyűjteni; ezzel a régiek és az itáliaiak műveiből való szép szentenciákat és reflexiókat akartam egyesíteni, és ami még szellemi díszítményeket tekintve könyvekben, kéziratokban vagy beszélgetésekben szembeötlene; továbbá különösen szép ünnepségek és felvonulások sorát, érdekes bűntényeket és őrzőgési eseteket, Németalföld, Franciaország és Itália legnagyobb és legsajátságosabb építményei leírását és még sok más. Ám az egész műnek Nosce te ipsum<sup>5</sup> lett volna a címe.

<sup>4</sup> rövid, többnyire történelmi töltésű, találó, elmés mondás, szálló ige, különösen a görög antikban (Plutarchos gyűjteménye)

<sup>5</sup> gör. „Ismerd meg magad!”

Az Apolló templom felirata Delphiben, a milétoszi vagy chiloni Thalestól származtatják, az önteltség (Hybris) fogalmával szemben azt a követelést fogalmazza meg, hogy ismerjük fel saját határainkat.

Hogy rövidre fogjam: Számomra akkoriban egyféle tartós mámorban jelent meg a teljes létezés, mint egy nagy egység: szellemi és fizikai világ nem látszott ellentmondásosnak, hasonlóképp a finom és az állatias lény, művészet és művésziatlenség, magány és társaság; mindenben a természetet éreztem, az örület tévelygéseiben éppúgy, mint egy spanyol szertartás rendkívüli kifinomultságában; parasztlegények faragatlanságaiban nem kevésbé, mint a legédesebb allegóriákban; és az egész természetben magamat éreztem; ha vadászházamban a habzó, langyos tejet ittam, melyet egy borzas fehérnép szép, szelíd szemű tehén tőgyéből favederbe fejt, így ez semmi más nem volt nekem, mintha a dolgozószobám ablakába épített padkán ülve egy ívrétkönyvből szellemem édes és habzó táplálékát szívtam volna magamba. Egyik olyan volt, mint a másik; egyik sem maradt el a másiktól sem álomszerű földöntúli természetében, sem pedig testi erejében, és így ment ez végig az élet teljes szélességében, jobb és bal kéz felől; mindenütt a kellős közepén voltam, soha nem vettem észre semmi látszólagost: Vagy az volt a sejtésem, hogy minden példázat és minden teremtmény kulcsa a másiknak, és jóllehet képesnek éreztem magam arra, hogy a legjavánál kapjam el egyiket a másik után, és annyi sok másikat tárjak fel vele amennyit csak feltárhat. Ennyiben magyarázható a cím, amit ama enciklopédikus műnek adni szándékoztam.

Annak, aki hajlik az ilyesféle gondolkodásmódra, az isteni gondviselés jól elhelyezett tervének tűnhet, hogy szellememnek az ilyen felfúvódott kevélységből a legvégső kishitűségbe és erőtlenségbe kellett visszasüllyednie, mely bensőm múlhatatlan állapotja. De az ilyesféle vallásos felfogások nem fognak ki rajtam; ezek azok közé a pókhálók közé tartoznak, melyeken keresztüllövellnek gondolataim, ki az ürességbe, míg oly sok társuk fennakad rajtuk és megnyugvást lel. A hit titkai fennkölt allegóriává tömörültek számomra, mely életem mezei felett magaslik, mint csillogó szivárvány, állandó távolságban, mindig készen a visszavonulásra, ha eszembe jutna odasietni hozzá és köpenye szegélyébe akarnék burkolózni.

De, tisztelt barátom, hasonlóképp hagynak el a földi fogalmak is. Hogyan kíséreljem meg bemutatni önnek ezeket a különös szellemi kínokat, ahogy a gyümölcságak felszökkennek kitárt kezeim fölött, ahogy a csobogó víz megtorpan szomjazó ajkaim előtt?



Az én esetem röviden ennyi: Teljesen elvesztettem ama képességemet, hogy összefüggően gondolkodjam vagy beszéljek, bármi legyen is az.

Először fokozatosan lehetetlenné vált számomra, hogy magasabbrendű vagy általánosabb témát érintsek és közben olyan szavakat vegyek a számra, melyeket minden ember elvégre gondolkodás nélkül, könnyedén szokott használni. Megmagyarázhatatlan szorongást éreztem a „szellem”, „lélek” vagy „test” szónak már csak a kiejtésekor is. Lehetetlennek találtam belül, hogy véleményt alkossak az udvar ügyeiről, a parlamenti eseményekről, vagy bármi egyébéről, ami csak az eszébe juthat. És mindez nem esetleg holmi tapintatból, hisz ismeri a könnyelműségig elmenő nyíltságomat: hanem az elvont szavak, melyeket a nyelvnek elvégre bármilyen nézet kifejtésekor természetszerűleg meg kell formálnia, szétestek számban, mint a rothadt gomba. Az történt velem, hogy négy éves kislányomat, Katharina Pompiliát meg akartam róni egy gyerekes hazugságáért és rá akartam vezetni arra, mennyire fontos, hogy mindig igazat mondjon az ember, és közben a számban toluló fogalmak egyszerre olyan kettős színezetet öltöttek, és úgy folytak egymásba, hogy a mondatot, amennyire tőlem telt, végig dadogtam, úgy, mintha rosszul lettem volna, és a valóságban is elsápadtam és heves nyomást éreztem a homlokomon; a gyerek magamra hagyott, rám csapta az ajtót és csak lóra ülve, az elhagyatott legelőn galoppozva lettem újra valamivel jobban.

De fokozatosan nőtt a kisértés, mint a maga körül rágó rozsdá. A családi és mindennapi beszélgetésben is olyan kellemetlenné vált számomra mindaz az állítás, amit odavetve és álmunkból felébrésztve is ki szoktunk tudni mondani, hogy kénytelen voltam kimaradni az ilyen társalgásból. Megmagyarázhatatlan harag öntött el, amit csak nagy nehezen, bajlódva lepleztem a hasonlók hallatán: ez a dolog ennek vagy annak jól vagy rosszul végződött: N. Seriff gonosz, T. Prédikátor jó ember; M. Földbérő szárnalmas, a fiai tékozlók; egy másik irigylésre méltó, mert leányai házasak; az egyik családnak fényesen megy, a másiknak nyomorúságosan. Mindez számomra a lehető legbizonytalanabbnak tűnt, a lehető leghazugabbnak, a lehető legátlátszóbbnak. Elmém arra kényszerített, hogy valamennyi dolgot, ami egy ilyen beszélgetésben szóba került, rettentő közletről szemléljem: úgy, mint amikor egyszer nagyítóüveg alatt néztem a kisujjamon a bőrt, mely egy barázdált, üregekkel teli

rónasághoz hasonlított, hát így voltam én az emberekkel és cselekedeteikkel. Már nem voltam képes a megszokás áttekintő pillantásával látni őket. Minden részekre bomlott, a részek újabb részekre, és már semmit sem lehetett egyetlen fogalommal lefedni. Lebegtek körülöttem az egyes szavak; szemekké kocsonyásodtak, melyek rám meredtek és akikre nekem is rá kell merednem: örvények, szédülők beléjük nézni, forgatnak feltartóztathatatlanul és rajtuk keresztül az ürességbe jut az ember.

Megkísértem átmenekíteni magam ebből az állapotból a régi-ek szellemi világába. Platont kerültem; ugyanis irtóztam képletes szárnyalásának veszedelmességétől. A leginkább Senecát és Cicerót kívántam követni. A behatárolt és rendezett fogalmak ilyesfajta összhangjától reméltem gyógyulást. De képtelen voltam átjutni hozzájuk. Értettem én jól ezeket a fogalmakat: láttam magam előtt, ahogy kezd kialakulni csodálatos összjátékuk, mint gyönyörű viziművészetek, melyek aranylabdákkal játszanak. Körbe tudtam lebegni őket és láthattam, hogyan játszanak egymással; de csak egymáshoz volt közük, és gondolkodásom legmélye és személyesége kívülrekedt körtáncukon. Szörnyű magányosság fogott el közöttük; úgy éreztem magam, mintha csupa üres szemgödrű szobor közé zártak volna be egy kertbe; újra kiszöktem a szabadba.

Azóta olyan létben élek, amit aligha hiszem, hogy fel tud fogni, olyan szellemtelenül, oly meggondolatlanul telik el az életem; olyan lét ez, mely természetesen alig különbözik a szomszédaimétól, rokonaimétól és e királyság legtöbb földbirtokos nemesembereiétől, és amelyből nem hiányoznak teljesen az örömteli és élénkítő pillanatok. Nem lesz könnyű megvilágítani önnek e jóságos pillanatok mibenlétét; ismételten cserben hagynak a szavak. Mert hisz valami teljesen megnevezetlen és jóllehet aligha megnevezhető, ami ilyen pillanatokban, hétköznapi környezetem valamely jelensége a magasabbrendű élet elborító áradatával, mint egy tartályt feltöltve mutatkozik meg. Nem várhatom el, hogy példa nélkül is megértsen, és elnézését kell kérnem példáim együgyűségéért. Egy öntözőkanna, a szántóföldön elhagyott borona, a napon sütkérező kutya, egy szegényes templomudvar, egy nyomorék, egy kis parasztház, mindezek lehetnek jelenésem tartálya. E tárgyak mindegyike és ezer más hasonló, amin a szem egyébként magától értetődő közönyösséggel siklik tova, egyszer csak —, valamelyik pillanatban, melyet semmilyen módon nem áll hatalmamban előidézni,

olyan fennkölt és megható formát öltenek számomra, hogy minden szó kevésnek tűnik a kifejezésére. Sőt, egy távol lévő tárgyról alkotott határozott elképzelés is lehet az, ami részesül abban a felfoghatatlan kiválasztottságban, hogy csordultig telik az isteni érzésnek azzal az enyhén és meredeken emelkedő áradatával. Így nemrég azt az utasítást adtam, hogy az egyik tejgazdaságom tejespincéiben szórjanak bőven mérget a patkányoknak. Este felé kilovagoltam és sejtheti, hogy nem gondoltam többé a dologra. Akkor, ahogy a nagy, felforgatott szántóföldön lépésben lovagolok, a közelben nincs semmi szokatlan, csak egy felvert fűrjifőka és a távolban a hullámzó mezők fölött a nagy, hanyatló nap, egyszerre felöltik bennem ez a pince, megtelve a patkányok népének haláltusájával. Minden feltolult bennem: a méreg édeskés-csípős szagával átjárt hűvös-dohos pincelevegő és a halálsikolyok visszhangja, melyek megtörttek a mállott falakon; ezek az ájulás egymásba gabalyodott görcsei, keresztül-kasul üldöző kétségek; a kijáratok eszeveszett keresése; a gyűlölet hideg pillantása, ha az eltorlaszolt résnél ketten egymásba botlanak. De mit próbálkozom újra olyan szavakkal, melyeket elátkoztam! Emlékszik, barátom, azokra az órákra, melyek megelőzték Alba Longa lerombolását, Lívius csodálatos bemutatásában? Ahogy bolyonganak az utcákon, melyeket már nem szabadna látniok..., ahogy búcsúznak a föld köveitől. Én mondom, barátom, ez nyomasztott és az égő Karthágo szintúgy; de több volt, istenibb volt, állatiasabb; és a jelenkor volt, a legteljesebb, legmagasztosabb jelen. Volt ott egy anya, aki körül ott rángottak haldokló fiai és nem az elmúlókat, nem a kérlelhetetlen kőfalakat nézte, hanem az üres légtérbe, vagy a levegőn át a végtelenbe vetette tekintetét, és csikorgás kísérte ezeket a pillantásokat! — Ha a kővé váló Niobé közelében teljesen ájult borzongásban ott állt egy rabszolgája, neki át kellett élnie mindazt, amit én átéltem, amikor képzeletemben ennek az állatnak a lelke rávicsorította fogát szörnyű végzetére.

Bocsássa meg nekem ezt a fejtegetést, de ne gondolja, hogy számalom töltött el. Hisz nem gondolhatja azt, egyébként nagyon ügyetlen példával hozakodtam volna elő. Ez sokkal több és sokkal kevesebb volt számalomnál: rettenetes részvétel, átáramlás azon teremtségekbe vagy az az érzés, hogy az élet és a halál, az álom és az ébrenlét hatóereje egy pillanatra beléjük áramlott át — honnan? Mert mi köze lenne a számalomhoz, mi köze lenne a felfogható, emberi gondolatársításhoz, ha egy másik este egy diófa alatt egy félig tele ön-

tözőkannát találok, amit ottfelejtett egy kertészfiú, és ha engem ez az öntözőkanna és a benne lévő víz, mely a fa árnyékától sötét, és egy csíkbogár, mely a víz tükrén egyik parttól a másikig evez, ha a jelentéktelenség eme összetétele a végtelenség ilyen jelenlétével borzongat meg, a hajam tövétől a lábujjam hegyéig megborzongat, hogy olyan szavakban szeretnék kitömi, melyekről tudom, hogy ha megtalálnám őket, legyőznék azt a kerubot, amiben nem hiszek, és aztán némán távoznék arról a helyről, és hetek múlva, ha megpillantom ezt a diófát, félénk, sanda pillantással elmegyek mellette, mert a csodálatosság utóérzését, mely ott leng a törzs körül, nem akarom elhessegetni, nem akarom elűzni a több mint földi borzongást, mely még mindig ott ringott a bozót körül annak közelében. Ezekben a pillanatokban egy jelentéktelen teremtmény, egy kutya, patkány, bogár, egy csenevész almafa, a dombon kanyargó kocsit, mohánötte kő több nekem, mint legboldogabb éjszakám legszebb, legodaadóbb szeretője valaha is lehetett. Ezek a néma és időnként életelen teremtmények olyan töltéssel, a szeretet olyan jelenlétével tartanak felém, hogy örömittas szemem a környéken sem képes halott foltra esni. Minden, minden, ami létezik, minden, amire emlékszem, minden, ami érinti legelvetemültebb gondolataimat, valamivé válik a szememben. Saját tehetetlenségem, agyam egyébkénti fásultsága is valamivé lesz; bájos, éppenséggel végtelen ellentétet érzek magamban és magam körül, és nincs egy se az egymással játszó anyagok között, melybe ne lennék képes átvámlani. Akkor úgy érzem, mintha a testem csupa olyan jelből állna, mely mindent feltár előttem. Vagy mintha új, sejtelmes viszonyba kerülhetnénk az egész léttel, ha szívvel kezdenénk gondolkodni. De ha elhagy ez a különleges varázslat, akkor nem tudok semmit se mondani róla; éppoly kevéssé tudnám értelmes szavakkal felvázolni, miben állt ez az engem és az egész világot átszövő harmónia és hogyan vált számomra érzékelhetővé, mint ahogy képtelen lennék valami pontosabbat mondani belső szerveim mozgásáról vagy vérem pangásáról.

Ezektől a különleges véletlenektől eltekintve, melyekről egyébként nemigen tudom, hogy a szellemnek vagy a testnek tudjam-e be, egy aligha hihető üres életet élek, és azzal küszködöm, hogy elrejtsem feleségem elől bensőm merevségét és közönyösségemet azok elől az embereim elől, akik belefolyanak birtokom ügyeibe.

Úgy tűnik, pusztán a boldogult atyámnak köszönhető jó és szigorú nevelés és az a már korán kialakult szokásom, hogy a nap

egyetlen óráját se vesztegessem el, ad elegendő tartást kifelé és őrizik meg a helyzetemnek és személyemnek megfelelő látszatot.

Házam egyik szárnyát átépítem és időnként sikerül beszélgetnem az építésszel a munka menetéről; gazdálkodom a birtokaimon, s bérlőim és tisztviselőim bizonyára valamivel szűkszávúbbnak fognak találni, de nem kevésbé jóságosnak, mint azelőtt. Senki sem fogja sejtteni, még azok sem, akik levett sapkával állnak a kapujuk előtt, ha este arra lovagolok, hogy pillantásom, melyet tisztelettel szoktak elkapni, csendes vágyódással átsiklik a korhadt deszkákon, melyek alatt horgászáshoz szoktak gilisztát keresni, a szűk, rácsos ablakon a dohos szobába merül, ahol a sarokban a tarka lepedővel megvetett, alacsony ágy mintha mindig várna valakire, egy haldoklóra, vagy egy olyasvalakire, akinek meg kell születnie; hogy szemem sokáig csügg a nyamvadt kutyakölykökön vagy a virágcserepek közt dörgölődzve átmászó macskán, és hogy a paraszti életmód összes szegényes és otromba tárgya között azt az egyet keresi, melynek láthatatlan formája, melynek fekvése vagy helyzete, amire eddig senki sem figyelt fel, melynek néma léte azon rejtélyes, szótlan, határtalan báj forrásává válhat. Mert megnevezetlen áldott érzésem inkább egy távoli, magányos pásztortűzből fog feltörni, mint a csillagos ég megpillantásából; inkább egy utolsó, haldokló tücsök ciripeléséből, ha már az őszi szél téli felhőket hajt a csupasz mezők fölé, mint az orgona felséges zengéséből. És olykor gondolatban Crassussal, a szónokkal hasonlítom össze magam, akiről az a hír járja, hogy egy szelíd murénát, dísztavának egyik komor, vörösszemű, néma halát olyan minden képzeletet felülmúlóan megszerette, hogy híre ment a városban; és amikor egyszer a szenátusban Domitius a szemére hányta, hogy megsiratta ezt a halat, amikor elpusztult, s ezzel félbolondnak akarta bélyegezni, Crassus így válaszolt: — Én a halam kimúlását úgy éltem át, ahogy ti sem az első, sem pedig a második feleségetek halálát nem. Nem is tudom, hány-szor ötlik eszembe saját lényem tükörképeként az évszázadok szakadékan átvetve ez a Crassus a murénájával. De nem a Domitiusnak adott válasza miatt. Válaszával megnyerte a nevetőket, úgyhogy vicc lett belőle. De hozzám közel áll a dolog, ez a dolog, ami ugyanaz maradt volna akkor is, ha Domitius a legőszintébb fájdalom véres könnyeivel siratta volna meg elhunyt feleségét. De Crassus még akkor is vele szemben állna, a murénáját siratva. És erről az alakról, akinek a nevetségessége és hitványsága annyira

szembeszökik a legmagasztosabb dolgokat tanácsoló, a világot uráló egyik szenátus közepén, valami megnevezhetetlen kényszerít arra, hogy erről az alakról olyképpen gondolkodjam, ahogy gondolkodni tökéletesen ostobának tűnik előttem, abban a pillanatban, amikor megpróbálom ezt szavakba önteni.

Ennek a Crassusnak a képe némelykor éjszaka szúr a fejemben, mint egy szilánk, ami körül minden begennyesedik, lüktet és forr. Akkor mintha én magam is erjednék, bugyborékolnék, buzognék és szikráznék. És az egész egyféle lázas gondolkodás, de egy olyan anyagban való gondolkodás, mely közvetlenebb, folyékonyabb, izzóbb, mint a szavak. Éppúgy örvények ezek, de olyanok, amelyek nem mint a nyelv örvényei a feneketlen mélységbe látszanak vezetni, hanem valahogy énbelém és a béke legmélyebb ölébe.

Túl sokáig zaklattam, mélyen tisztelt barátom, megmagyarázhatatlan állapotom ily terjengős leírásával, melyet egyébként magamban zárok.

Ön olyan jó volt, hogy kifejezésre juttatta afölötti elégedetlenségét, hogy már nem kerül általam írott könyv a kezébe, „társaságom hiányáért kártalanítom”. Ebben a pillanatban határozottan éreztem, nem minden fájdalmas mellékíz nélkül, hogy ezen életem sem jövő, sem azt követő és egyik évében sem írok se angol, sem pedig latin könyvet: s ezt az okból teszem, melynek számomra kínos különösségét éles látással a szellemi és anyagi jelenségek ön előtt harmonikusan elterülő birodalmának a maga helyén besorolni az ön végtelen szellemi fölényének engedem át: mivel ugyanis az a nyelv, amelyen nemcsak az írás, hanem talán a gondolkodás is megadatna számomra az sem nem a latin, sem nem az angol, sem az itáliai és spanyol, hanem egy olyan nyelv, melynek egyetlen szava sem ismerős előttem, olyan nyelv, melyen a néma dolgok beszélnek hozzám, és amelyen talán egyszer a síromban egy ismeretlen bíró előtt számot kell adnom.

Szeretném, ha megadatna nekem, hogy ebbe a Francis Baconnek írott előreláthatólag utolsó levél utolsó szavaiba belesűrítethetném mind azt a szeretetet és hálát, mind azt a mérhetetlen csodálatot, melyet szellemem legnagyobb jótevője, korunk első angolja iránt érzek a szívemben és mindig is érezni fogok, míg a halál meg nem töri ezt.

## Könyvek az asztalon

TALÁN mégis lehetne olykor-olykor úgy beszélni a könyvekről, hogy ne pusztá ürügyül szolgáljanak. Mert hogy meg kell vallanunk: mindnyájan olvasunk, és nem is keveset. Ha ez szellemünk rossz szokása, akkor Goethe, Napóleon és még más olyanok modortalansága is volt, akik szellemi javakban bővelkedtek. Természetesen Beethovennek aligha volt könyv a zsebében, amikor Döblingből Sieveringbe ballagott át. Félrehúzódnak és elengedjük magunk mellett.

Itt az asztalon, balra és jobbra, mindig feltornyosulnak a könyvek. Felfoghatatlan, honnan kerülnek elő. Elrakjuk, elrendezzük a polcokon, eltüntetjük társaik sorában, és már megint újabbak halmozódtak fel. És így megy ez majd minden ember szobájában. Mindig félre kell tolni néhányukat, hogy legyen szabad ülőhely. Szanaszét hevernek ott, ahol különben semmi se szokott: vonatokon, szállodák előcsarnokaiban. Egyszóval: mindenütt. Tömve van velük az a mind közül a legkevésbé megragadható birodalom, az a legszörnyűbb álmokép, az az úgynevezett valóság. Életünk moccanni se tud a könyvektől. Rájuk telepsznek az emberek legtriviálisabb beszélgetései, mint csiripelő verebek a távíródrótra. Vannak pillanatok, amikor jelenlétüket szörnyűnek és nagy tömegüket fényes nappal is retentő lidércnyomásnak érezzük. De egyszer csak újra feszítenek belülről, „mint szellem kezei a zárt térben”. Lelkünk mélyéből felde-reng, hogy némelyiknek mérhetetlen elragadtatást köszönhetünk. És jöhetnek újabbak. Olyan is, ami bensőnkig hatol és előre hajt, akár egy démon. Egy olyan, mely valóságos fájdalomkat valótlán lelkesültségbe fordítja, vagy — ki tudja, talán — valótlán fájdalomkat valóságos lelkesültségbe. Lehet-e rosszat mondani róluk? Az elidegenedés, a végtelen elmagányosodás világában ők az egyedüli hírnökök. És beszélni róluk, róluk beszélni talán mégse a legalanta-

sabb közönségesség: a könyv olyan médium, amelyben — ha kellően szólunk róla — néha kikristályosodik a Kimondhatatlan.

Mégse egészen könnyű beszélni róluk. Azonnal enyhe zavar támad, amint egy kicsit is idegen ember lép az asztalhoz és belelapoz egyik-másikba. Felelősséget érzünk és nem tudjuk, hogy hárítsuk el. Legszívesebben a következőt mondanánk: Nem tudom, ajánlhatom-e ezt a könyvet. Olyan az élet, hogy semmit se lehet biztosra venni. Olyanok vagyunk, mint az a kisgyerek a játszótéren, aki elvesztette a nevelőnőjét. A gyerekek tőle jobbra vidáman helyfoglalósdit játszanak, de ő nem tartozik közéjük. Balra tőle önfeledten fogócskáznak, de ő közéjük se tartozik. És elszaladni nem mer az az elveszett gyermek, mert a bokrok között már szürkül, és az őt még annyira sincs mersze megkérdezni, így csak áll és nézi őket, és fél, szorong s a többiek játéka kavargog minduntalan a fejében. Körülbelül ilyen helyzetben vagyunk, uram, ha megengedi, hogy példálózzam. És ezért félek bármit is mondani, mely arra indíthatná, hogy zsebre tegye s magával vigye itt valamelyik könyvemet. Mert manapság mindent mondhatunk és elmondhatjuk majd mindenféleképpen. És nincsenek kétségeim afelől, hogy ön is ugyanilyen fájdalmasan szenved ettől a kuszaságtól. S a világért se szeretném bármivel is tetézni ilyesféle szellemi kínjait. Ezért arra kérném, ha esetleg elalváshoz vagy az útra szüksége volna olvasnivalóra, vigyen egy útleírást vagy egy némileg régebbi életrajzi könyvet, vagy a korábbi angol regények valamelyikét — de kérem, nézze el nekem, hogy nem ismertetem mindegyik könyvet, amit itt lát, régieket-újakat vegyesen. Teljesen kétes egzisztenciájúak a könyvek, még a legrégiebbieket is megfertőzték az újak, csak mert egymás mellett állnak, és ha most felütné őket, látszólag végtelen sok forgó tölcserré összekapcsolódott, a valóságban azonban összefüggéstelen gondolatatomok örülten össze-visszaköröző rendszerére hasonlítanak. Lehetségesnek tartom, hogy újra lenyugtathatók, de csak néma hallgatással. — Így, vagy ehhez hasonlóan fejezné ki magát az ember.

De talán azért lenne még egy szemernyi esélyünk, hogy egész másképp fejezzük ki magunkat. Hátha pislákol a horizont szélén egy halvány reménysugár, hogy úrrá lehetünk ezen a kavargáson. Mert valóban, mégis minden könyv emberi lélekből pattant ki, mégis egy lélek képe, egy lélek árnyéka. Mégiscsak kihallgathatnánk őket, mégis elhihetnénk egy szikrányit belőlük. Hallgatózhatnánk pattanásig feszült idegekkel, mint a rab hallgatja cellájában a



kopogást, az alig hallható kopogást, mely olyan halk, hogy olykor úgy véli, csupán a halántéka lüktet. És mégsem csak az ereiben dobog, kívülről jön, létezik. Ismétlődik, abbamarad. Átrágja magát a szörnyű vaskos falakon, beszélni akar hozzá. Még nem tudja a rab, még messze nem, mit beszél amaz ott. Hisz még azt sem tudja, hogyan beszél. Hangosan ver a szíve és összezavarja, becsapják túlfeszült érzékei, hogy kopogtatnak, éppen akkor, amikor abbamarad a kopogás —; még nem tudja, hogy meg fogja-e tanulni valaha is megérteni, valaha is összerakni, helyesen összerakni, fogja-e tudni, mi beszél ott hozzá, mindent megtudni, válaszolni, a szörnyű vaskos falakon keresztül egy lelket a magáéval összefonódva érezni, még semmit se tud, amikor amaz beszél hozzá.

Semmi mással, mint ezzel a hittel felvértezve, hogy minden könyv valahogy a lelkünkhöz szól, talán belevághatnak, sőt talán mégis; egy különös, jó órában nekivághatnánk, hogy kimeneküljünk magányunk szédítően magas, síri csöndes toronyszobájából. Nincs ebben a hitben valami, ami képes minden mást magával ragadni? — na nem egyszerre, hanem lassan, lassan, végtelen elővigyázatossággal. Nem így húzta fel a bogár, mászva és mászva, a finom, hosszú szálát, és a szál aztán a zsineget, s a zsineg a kötelet, föl a torony ablakáig? A nagy, indiai király tanácsosának történetéről beszélek, aki kiszabadult a toronyszobájából. Erről a régi és csodálatosan biztató történetről. Kegyvesztett lett a tanácsos, és a király egy szédítően magas torony legfelső szobájába záratta. De volt ennek a szerencsétlennek egy hűséges felesége, aki éjjel odajött a torony lábához, fölkiáltott hozzá s megkérdezte, hogyan segíthetne rajta. Másnap éjszakára újra odahívatta a tanácsos, hozatott vele egy hosszú kötelet, egy hosszú, erős zsineget, egy hosszú selyemszálát, egy bogarat és egy kis mézet. Nagyon elámult az asszony, de engedelmeskedett neki, és elhozta, amit kért. Lekialtott fönről az ura, hogy kösse a selyemszálát erősen a bogárhoz, cseppentsen mézet az érzékelőjére, és tegye a torony falára, fejjel fölfelé. Úgy is történt, és a bogár mászni kezdett. A mézet szagolgatva, lassan följebb és följebb kúszott, míg föl nem ért a torony tetejére. Ekkor elkapta a rab, és kezében tartotta a selyemszálát. Akkor ráköttette a selyemszál alsó végére az erős zsineget, és felhúzta a zsineget, a zsineg alsó végére a kötelet, és felhúzta a kötelet. És a többi már nem volt nehéz.

A többi sohase nehéz. Csak amíg nem tudja az ember, hogy meg fogja-e szerezni a selyemszálát vagy sem, addig nehéz.

# A regény és a dráma karaktereiről

## *Balzaccal beszélget Hammer-Purgstall<sup>1</sup> egy döblingi kertben 1842-ben*

HAMMER: Szabadjon egy kérdéssel kezdenem, tisztelt barátom, mely már régóta kikíváncozik belőlem. Bocsássa meg kíváncsiságomat; tudja, bámulatos elbeszélő művészetének egyik leglelkesebb csodálója áll ön előtt: hanem nem fogja-e most, teremtmő fantáziája teljében a színháznak szentelni művek ugyanilyen, hasonló sorát?

Hát hallgat? Válaszra sem méltat? Higgyem talán azt, hogy nem kedveli a drámai műfajt? hogy önnek a színház semmit sem jelent?

BALZAC: Ellenkezőleg, báró.

HAMMER: Helyes, nagyon helyes! Én határtalanul szeretem a színházat és német létemre a mienkben lelem a legnagyobb örömet. De mi minden lehetne még a francia színházból, ha az ön génusza meghúzná a gyeplőt és hatalmas ostorcsapásokkal új útra terelné az eltévedt kocsit.

BALZAC *nyájasan*: Tudom, az ön nemzetük szülötte Schiller, az Ősaszony szerzője<sup>2</sup>, s mindenekelőtt Raupach<sup>3</sup>! Ó, a színház! Szép álom.

<sup>1</sup> Hammer-Purgstall, Joseph Graz 1774.06.09 — Wien 1856.11.23

Orientalista, költő, történész;

1847–49 az ő ösztönzésére újonnan alapított bécsi Tudományos Akadémia elnöke

<sup>2</sup> Grillparzer korai drámája (1817)

<sup>3</sup> Raupach, Ernst 1784.05.21. — 1852.03.18 Berlin

Drámaíró (117 színdarab);

Drámái: A molnár és gyermeke, 1830

A német Vormärz leggyakrabban játszott darabja

HAMMER: Az ön álmai meg szoktak valósulni, uram! És ez esetben mi akadályozhatná meg? Szerződések, egyezkedések a kiadókkal? szétszakítja őket, mint oroszlán a hálóját. Egy esetleges kudarc? Balzac és a kudarc? Nem korlátlan ura Balzac a közönségnek? Gyengébb lenne, mint egy két-három ezer lelket számláló terem? Sőt, hát nem az ön teremtményei töltik be? Nem minden emeleten azokat az arcvonásokat látom, akik az ön retortájából jöttek elő? Ne foglalják el az összes páholyt: Maufrigneuse hercegnő, Cadignan hercegisasszony, Grandlieu-ék a leányaikkal és d'Hérouville herceg, ez a törpe, Nucingen báró a feleségével, Rhétorésék, Navarreinék és Lenoncourték! Madame d'Espard páholyában nem a szép Rubemprét látom a félhomályban a féltékenységtől sápadt, már nem ifjú Madame de Bargeton mögött? Nem Rastignac áll a zenekarban, a becsvágy és a kíméletlenség netovábbja, és lornonyjával nem Nucingen asszonyt kémeli? Most nem de Marsay lép oda hozzá, és fog vele kezét, az a de Marsay, aki mint Rastignac, egyszer Franciaország minisztere és pairje lesz. És most Bianchon, az orvos, Claude Vignon, az újságíró, Stidmann, a szobrász, és a lengyel emigránsok, Laginski, Paz és Stenbock. Nem a félig elrejtett előszínpáholyt mutogatják egymásnak, hol a mesés Esther, aki még szinte senkit sem ismer, tragikus kurtizánélete első árnyékába burkoltan áttekint Rubemprére? A nagy dámák között más hölgyek nem izgatott, már-már a jelen lázával átitatott luxust bocsátanak közszemlére: egy Josepha, egy Madame Schontz, egy Jenny Cadine, ezek között nem a Bixiout és de Lorát látom ki- és bemeni, s ott a túloldalt szép leányával, Victoriával nem Taillefer urat, a nagyiparost pillantom meg, akinek gyilkosság nyomja a lelkét, és ott lenn, spanyol szellemnek öltözve, haj, szakáll, tartás, hang, minden hamis, csak a fáradhatatlan szem eleven, nem Vautrin ül, a fegyenc? Sőt, látok ugyan valami egyebet, mint ezeket az alakokat, akik egy csodálatos varázslat hatására, mint egy százoldalú tükör, egész életüket, gondolkodásukat, szenvedélyeiket, múltjukat, jövőjüket megezerszerezve odavetik egymásnak?

Ezeket a mondatokat hallva, a csodálat e ritka, valóságos lelkesedésének láttán, mely élénkebbé színezte a nagy orientalista orcáját, hallván e négy szemközti kifejezett oly nagy, oly természetes, szinte már hódolatot, Balzac elmosolyodott. Ritkán tapasztalható, teljesen elégedett, széles mosoly volt ez, mely nem a távoli villám-

lás sebességével tűnik el újra az arcról, nem cikázva, hanem lassan, mint a szép naplemente egy derült nyári napon. Ugyanaz a mosoly volt ez, ami Napoleon arcát derítette föl, amikor Austerlitz délutánján meglátta az ő parancsára eldőrdült lövések következményét a tavak jégpáncélján, amit menekülő oroszok és osztrákok ezrei lepettek el. És talán, sőt nagyon valószínűen ennek a mosolynak mindkét, látszólag oly különböző esetben ugyanaz volt az oka: mindkét alkalommal nagy ember lelkéből fakadt, egy természettől fogva hódításra szánt lélekből, abban a pillanatban, amikor ez a lélek közvetlenül az előtt a lehetőség előtt állt, hogy mint egy marok oltóvesszőt megtörje Európa lángelméjük ellen kifejtett ellenállását. Az étellel küzdő lélek rettentő energiája alábbhagyott egy kicsit; szeme az utazó könnyed pillantásával a Kahlenberg lankái fölé kalandozott; tartásában meghatározhatatlan változás állt be, annak lomhasága, aki az idegen légkörben, idegen fák párájában és árnyékában, idegen emberekkel, akiket talán soha sem lát újra, barátságosan és derűsen beszél: így adta át magát Balzac annak a merész pillanatnak, amelyben volt valami abból, ha egy hódító megpihen a távoli, leigázott országok határán, annyira átadta magát ennek, hogy a báró néhány mondatát meg se hallotta, csak a végét fogta fel a hosszabb szóáradatnak:

Az ám! A színházban mindenkinek, a páholyok és a földszint szép világának, az előcsarnoknak, mindennek magán kell viselnie az oroszlánmancsok nyomait, épp csak a színpadnak nem?

BALZAC: Ó, igen, szeretem a színházat. A színházat, ahogy azt én értelmezem. A színházat, ahol minden megtörténik, minden. Minden bűn, minden nevetségesség, mindenféle beszédmodor! Milyen szegényes, mily szimmetrikus ezzel szemben Victor Hugo színháza. Az enyém, amit én álmodom, az a világ, a káosz. És az létezett egyszer, az én színházam, létezett. Lear a réten, és a bolond mellette, Edgar és Kent, és hangjukba belevész a mennydörgés! Volpone, aki imádja az aranyát, és szolgálai, a törpe; az eunuch, a hermafrodita és a bitang! és az örökségre lesők, akik felkínálják neki asszonyaikat és leányaikat, akik hajuknál fogva az ágyába cibálják asszonyaikat és leányaikat! És a szép dolgok, a csalogató birtokosok, az arany edények, a faragott kövek, a csodálatos lámpások démoni hangja úgy elvegyül az emberi hangokkal, mint ott a mennydörgés. Igen, volt egyszer egy színház.

HAMMER: Az ezeröttszázkilencven körüli angolra gondol?

BALZAC: Igen, nekik volt színházuk. Még később is. Vannak későbbi felvillanások. Ismeri Otwaytól<sup>4</sup> a Megmentett Velencét?

HAMMER: Azt hiszem, láttam Weimarban.

BALZAC: Az én Vautrinem a legeslegjobb színdarabnak tartja. Sokat adok egy ilyen ember véleményére.

HAMMER: E téma iránti élénk érdeklődése felettébb öröndetes számomra. Most már tudom, lesz *comédie humaine* a színpadon! Lerepítjük Vautrin fejről a parókát és leleplezzük a fegyenc rémes koponyáját. Meglessük Goriot-ot, amint jéghideg odújában magányosan felidézi szép leányai képét. Miért rázza a fejét, uram? Semmi sem állhat az útjában.

BALZAC: Semmi, látszólag semmi. Az én szándékomban sem, látszólag. Még szereplő is akad elég. Nem tud elmenni az operától a Royal Palais-ig anélkül, hogy bele ne botolják egyik-másikba. Mert meg akartam teremteni magamnak a munkatársakat. Bele akartam mászni a másikba. De nem volt helyes. Nem bújhat bele az ember a számár bőrébe. Olyasmit akartam találni, ami nem volt meg bennem. Becstelenséget akartam elkövetni, az egyik rejtett, nagy becstelenséget. A legtöbb író lényének része, hogy hasonló becstelenségeket tömegével követ el, és minden következmény nélkül. A német ballada lovasához hasonlítanak, aki tudtán kívül a befagyott Bodeni-tavon lovagol. De ők utólag sem tudják meg és nem esnek holtan össze, mint ez a lovas. Használni egy művészeti formát, és hűnek lenni hozzá: micsoda szakadék húzódik a kettő között! Minél nagyobb az ember, annál világosabban lát ezekben a dolgokban. Ha más formák erőszakoskodnának, részemről tudom, hogy nem vagyok drámaíró, éppoly kevésbé, mint...

(Itt Balzac úr csak olyan honfitársak nevét említette, akik az elmúlt évtizedben épp drámai műveik által szereztek nagy, részint európai hírnevet, és így folytatta:)

Mi az oka ennek? Mi a belső oka? Talán nem hiszem, hogy vannak jellemek. Shakespeare hitte. Ő drámaíró volt.

<sup>4</sup> Otway, Thomas 1652.03.03.–1685.04.16 London

„Venice Preserved, or, a plot discovered”

— Shakespeare után sokáig a legjelentősebb angol drámaíró

Ősbemutató: 1682.02.09. Dorset Garden Theatre

— Otway legjobb drámája

— A dráma témája: A spanyolok összeesküvése Velence ellen 1618-ban

— Forrása: de Saint-Real Abbé (1639–92) novellája

— Konfliktus a politikai és általános emberi felfogás között

HAMMER: Nem hiszi, hogy vannak emberek? Remek! Mintegy hat-hétszázat teremtett belőlük; talpra állította őket, úgy van! és azóta léteznek.

BALZAC: Nem tudom, hogy emberek-e azok, akik élni tudnának egy drámában. Emlékszik arra, hogy mit neveznek az ásványtanban allotrópiának? Ugyanaz az anyag kétszer jelenik meg a dolgok birodalmában, a legkülönbözőbb kristályformákban, a legváratlanabb alakzatokban. A drámai jellem a neki megfelelő valóságos allotrópiája. A Goriot-ban megvan a Lear eredménye, megvan a Lear vegyi folyamata, de nagyon távol vagyok a Lear kristályformájától. — Ön, báró, született muzsikusz, mint minden osztrák. A tetejébe képzett zenész. Engedje meg azt a kijelentést, hogy a jellem a drámában nem más, mint ellenpontozott szükségesség. A drámai jellem a valóságos leszűkítése. Ami engem a valóságosban elbűvöl, az épp a sokszínűsége. A sokszínűsége, mely sorsának alapja. Már mondtam, én nem az embert látom, hanem sorsokat. És a sorsokat nem szabad összetéveszteni a katasztrófákkal. A katasztrófa, mint szimbolikus felépítmény, ez a drámaíró dolga, aki oly közeli rokona a zenésznek. Az ember sorsa, az olyasvalami, melynek visszaverődése talán sohase létezett, míg meg nem írtam a regényeimet. Az én szereplőim lakmuspapírok, nem mások; amelyek pirosra vagy kékre változnak. Az Élő, a Nagy, a Valóságos a savak: a hatalmak, a sorsok.

HAMMER: A szenvedélyekre gondol?

BALZAC: Nevezze így, ha így látja jónak, de egy még sosem létezett tág értelmében kell vennie és akkor újra úgy leszűkíteni, úgy a különlegesbe vonni, ahogy még sohasem használták. „A hatalmak” — mondtam. Az erotikus hatalom annak, aki a szerelem rabszolgája. A gyengeség hatalma a gyengének. A hírnév hatalma a becsvágyó fölött. Nem, nem a szerelemé, a gyengeségé, a hírnévé: az őt fojtogató szerelemé, az ő egyéni gyengeségéé, az ő különleges hírnevéé. Azt, amire én gondolok, Napoleon a csillagának nevezte: ez volt, ami Oroszországba hajtotta; ami hajtotta, hogy az „Európa” fogalomnak olyan fontosságot tulajdonítson, ami nem hagyta nyugodni, amíg „Európa” a lábai előtt nem hevert. Azt, amire én gondolok, a boldogtalanok, akik egy villanás alatt átlátják az életüket, a végzetüknek nevezik. Goriot-nak ez a lányaiban ölt testet. Vautrinnek az emberi társadalomban, melynek alapjait a levegőbe akarja röpíteni. A művésznek a munkájában.

HAMMER: És nem az élményeiben?

BALZAC: Nincs más élmény saját létünk élményén kívül. Ez az a kulcs, ami mindenki magányos tömlőcét nyitja, melynek áthatolhatatlan vaskos falai természetesen a világegyetem fantazmagóriájának tarka szőnyegeivel vannak teleaggatva. Senki nem tud kilépni a maga világából. Utazott már hosszabb ideig gőzhajón? Emlékezzék csak egy különös, szinte szánalmat keltő alakra, aki este felé előbukkan a gépház egyik zugából és egy negyedórára friss levegőt szív fönn. Ez az ember félmeztelen, fekete az arca, és vörös, gyuladt a szeme. Közölték önnel, hogy ő a fűtő. Támolygott, valahányszor csak előjött; mohón kiivott egy nagy korsó vizet, lefeküdt egy halom csepűre és a fedélzeti kutyával játszott, pár félénk, szinte gyengeelméjű pillantást vetett az első kabinok csinos és boldog utasaira, akik a fedélzeten tartózkodtak, hogy megcsodálják a déli égbolt csillagait; kapkodva lélegzett ez az ember, úgy, ahogy ivott, a levegő, mely nedves volt egy harmatban eloszló éjszakai felhőtől és az érintetlen pálmaszigetek illatától, mely a tenger fölött lebegett; és aztán újra eltűnt a hajó gyomrában anélkül, hogy akárcsak észrevettené volna a csillagokat és megérezte volna a titokzatos szigetek illatát. Így viselkedik a művész az emberek között, amikor támolyogva és bamba szemmel előmászik munkája tüzes gyomrából. De ez a teremtmény nem szegényebb, mint azok ott fönn a fedélzeten. És ha azok között a boldogok között odafönt, az élet e kiválasztottjai között volna két szerelmes, akik összefűzött ujjakkal egymáshoz simulva, bensejük teljességének súlya alatt; mérhetetlen távoli csillagok zuhanása, ahogy a déli égbolt fénynyalábokban, rajokban, zuhatagokban a földönkívüliből a földönkívülibe hullajtja őket, ahogy csak boldogságuk legerősebb, a lét pereméig terjedt pulzusát éreznék — hozzájuk mérve sem ő lenne a szegényebb. A művész nem szegényebb, mint bárki is az élők között, nem szegényebb, mint Timur a hódító, nem szegényebb, mint Lucullus a tékozló, nem szegényebb Casanovánál a csábítónál, sem Mirabeaunál a sors férfiújánál. De sorsa csakis a munkájában rejlik. Nem érdemes máshol keresnie szakadékait és hegycsúcsait: különben egy nyomorult homokbuckát fog a Montblancnak nézni és zihálva megmássza, keresztbefont karral feszít fönn és húsz év múlva a nevetség tárgya lesz. A munkájában van mindene: övé a fogantatás kimondhatatlan gyönyöre, az ötlet elragadó, éteri mámore és övé a megvalósítás kimeríthetetlen kínja. Eközben olyan élmények érik, amikre egyetlen

nyelven sincsenek szavak és a sötét álmok sem hasonlítanak hozzá. Ahogy a szellem Szindbád, a hajós palackjából, úgy fog megnőni, mint egy füst, mint egy felhő és be fogja árnyékolni a szárazföldröket és a tengereket. És a következő óra visszapréseli őt palackjába, és ezer halált halva, befogott füstgomoly, mely megfojtja önnön magát, érezni fogja saját határait, a kérlelhetetlen, neki kiszabott határokat, egy kétségbeesett démon szűk, üveg fogságban, melynek leküzdhetetlen falain keresztül vicsorgó kinnal látja a kinti világot, az egész világot, ami fölött egy órája perzselve lebegett, egy felhő, egy szörnyű sas, egy isten.

De egy ilyen pontig, de ilyen átfogó a munka, a művész egész sorsa, hogy maga körül az egész világon csak a viszonyok ellenképeit képes felfogni, melyek átéléséhez hozzászokott a munka kínjai és elragadtatása közben. A költők a legmagasztosabb lényből csináltak költőt. És olyan furfangosan magyarázzák bele minden emberi lélek hullámhegyei- és völgyeibe saját önkívületük és oldódásuk tükörképét, hogy fokozatosan, az olvasó emberek gyarapodásával és a rangok szörnyű közömbösítésével, amitől szenvedünk, a legkülönösebb jelenségek fognak fellépni, és ráadásul nem egyenként, hanem tömegesen. 1890 körül a költők elmebaja, túlfokozott érzékenységük, lehangolt óráik kimondhatatlan szorongása, tehetőségük még a láthatatlan dolgok szimbolikus hatalmának is alá lesz vetve, képtelenek lesznek megelégedni azzal, hogy a létező szavakkal fejezzék ki érzéseiket, mindez általános betegség lesz a magasabb rangú ifjak és kisasszonyok között. Mert a művész ahhoz a Midászhoz hasonlít, akinek minden arannyá változott a kezei között. Ugyanaz az átok teljesedik be, csak mindegyre valami végtelemül agyafűrt módon. Benvenuto Cellini az Angyalvár legmélyebb tömlöcében sínylődik; el van törve a lába, fogai kihullanak állkapcsából, napok óta nem adnak neki enni; gondolja, itt a vég: erre kínokkal teli örvongései szép, vigasztaló álommal szövődnek, látja a napot anélkül, hogy vakítanának a sugarai, mint a legtisztább aranyfürdő. Középe felfúvódik és a magasba tör: éppenséggel ugyanebből az anyagból jön létre Krisztus a kereszten; a feszület oldalán egy szép Szent Szűz, a legtestetösebb helyzetben és mintegy mosolyogva. Két oldalt két gyönyörű angyal, ugyanabból az anyagból. Mindezt valóban látta és illedelmesen, hangos szóval megköszönte Istennek. Agóniában fetrengett, de ő volt az évszázad legnagyobb aranyművese és az a látomás, amellyel az ég megédesítette



agóniáját, egy aranyműves munka látomása volt. A halál küszöbére görnyedve, álmai nem egyéb anyagból voltak, mint abból, amelyből kezei remekművet voltak képesek teremteni. És ismeri ön Frenhofert, a festőt?

HAMMER: A „Chef d' oeuvre inconnu” hőjét? Természetesen.

BALZAC: Ő Mabuse<sup>5</sup> egyetlen tanítványa. Eltanulta mesterétől a forma szörnyű titkát, az igazi formáét, a fényből és árnyékból megmintázott emberi test titkát. Tudja, hogy a körvonal nem létezik. Tanulmányai Giorgione fényerejével és Tiziano húsvörösével izznak; és ő megveti ezeket a tanulmányokat. Pourbus imádja, és Nicolas Poussin<sup>6</sup>, aki megismerkedik vele, reszket előtte, akár egy démon előtt. Ez az ember tíz éve egy meztelen női alakon dolgozik, és senki sem látta a képet. Ugye emlékszik, hogy folytatódik a történet. Poussin olyan zaklatott, oly megrendült a festészetnek eme a démonától, hogy szerelmesét, egy bájos húszéves teremtetést kínál neki modellnek. Úgy mondják, ennek a Gillette-nek volt a legszebb teste, amire festő szeme valaha is vetődött. Őt felajánlani az öregnek a szerelem legörültebb áldozata volt a művészet oltárán, a zseninek, a dicsőségért. Ördögi kísérlet volt, hogy a legdrágábbat prédára bocsátotta, hogy részesüljön az alkotás embertelen gyönyörűségéből. És az öreg? Alig veszi észre a nőt. Tíz éve a képében él. Olyan örvöngésben, ami alig marad abba, érzi, hogy él ez a festett

<sup>5</sup> Gossaert, Jan, Mabuse néven ismert, 1478–1532 flamand festő;

Egy római utazás hatására (1508–09) Gossaert eltávolodott a flamand hagyományoktól. Az olasz reneszánsz stíluselemeit és motívumait közvetítette a flamand művészet felé, és ezzel a romanizmus előkészítője volt. Mindenekelőtt mitológiai tárgyú képei jelentősek, mint Neptun és Amphitrite (1506 Berlin Museuminsel) és a Danae (1527 München, Alte Pinakothek). Gossaert helyenként jól kapcsolta össze az itáliai formát a középkori témákkal, mint Lukasmadonna (Bécs, Kunsthistorisches Museum).

<sup>6</sup> Nicolas Poussin, 1593. 06. 15. –1665. 11. 19. fr. festő;

—1624-ben Rómába ment

—1640-ben XIII. Lajos hívására Párizsba, 1642-ben visszatért az érettszenzánsz fővárosba.

— antik tanulmányok, antik mitológiai témák

Poussinisták

Francia művészeti teoretikusok és festők csoportja, akik a rubenistákkal szemben a kontúrokat részesítették előnyben Poussinra hivatkozva a színekkel szemben. 1671-től folyt a C. Le Brun által vezetett művészeti vita. Az ellentétes oldal, melynek élén R. de Piles állt, aki a XVII. sz. végétől a kolorizmus elismeréséért harcolt, a de a vita a XIX. sz. közepéig tartott és csak az absztrakt festészet megjelenésével vesztett jelentőségéből.

test, érzi, hogy körbelengi a levegő, érzi lélegezni, aludni, megelevenedni ezt a póroséget, érzi, hogy közeledik az eleven-kilépéshez. Mit adhatna neki még egy élő asszony, egy igazi test? Ezt a valóságos női testet, a világ összes formáját és színét, minden árnyékát, félárnyékát és összhangját, ha lehet, még borúsabban, egy titkos, csak számára felfogható vonatkozásban látja művét illetően. Az ő számára a világ egy kikanalazott tojás héja. Ami a lelkének a világból létezett, belevitte a képébe. Milyen hiábavaló, hogy felkínálnak neki egy gyümölcsöt, és ha az még e föld legbájosabbja is lenne, amellyel szemben egyszersmindenkorra bezárultak lelkének kapui. Mily groteszk és hiábavaló áldozat. Íme a művész: amikor fiatal, amikor a művészetnek szenteli magát: Poussin — és mire érett, amikor már majdnem Pygmalion, amikor szobra, istennője, kezei alkotása kezd szembejönni vele: Frenhofer. És Gillette: ő az élmény, az élmények teljessége, az élet lehetőségeinek édes teljessége: és az egyik, a fiatal kész feláldozni őt, és a másik már nem képes értékelni azt.

Az élet! A világ! A világ a munkájában van, és a munkája az élete. Beszéljen abban a pillanatban egy játékosnak, egy igazinak a világról, amikor épp fogadnak. Beszéljen éppen abban a pillanatban egy gyűjtőnek arról, hogy a felesége görcsökben fetreng, hogy a fát letartóztatták, hogy felgyújtják a házát, amikor szemei a kereskedő boltocskájában fölfedezik a limoges-i Nardon Penicaud egyik zománcát, vagy egy olyan jellegű spanyolfalat, amit pompadourinak kezdenek nevezni, melynek bronzait Clodion mintázta. Olyan pillantással fogja nézni, mint Lear néz meg mindenkit a pusztán, aki el akarja téríteni őt attól, hogy hálátlan lányok azok, akik Edgar nyomorúságát és minden boldogtalan teremtés nyomorúságát okozták. Minden szem megleli olykor a lélek eme magasztos pillanatát, mely nem akarja felfogni, hogy az ő ügyén kívül is akadhat még valami a világon.

HAMMER: *szerényen* Lear ezt a harmadik felvonásban mondja; ezen a helyen örültnék tekinthető.

BALZAC: Bárki az, kedves báró, és éppen az élet szép, magasztos, igazi pillanataiban. Éppúgy, mint Lear, természetesen, éppúgy.

HAMMER: Hogyan, Balzac úr, ilyen szűk, ilyen szomorú határokat akart szabni tehetségének? A kóros, magát felemészítő létezés légkörét, egy rögeszme ronda, vak elharapódzását, ezt a sötétet és korlátoltat akarta ábrázolása tárgyául választani ahelyett, hogy a szí-

nes emberi életbe nyúlna bele? Nem annak értette a módját, hogy kell mindig az újat, mindig az érdekeset megragadni?

BALZAC: Az én alkotó tevékenységemnek, báró, sohasem voltak más törvényei, mint ezek, amiket itt kifejtek önnek. De sohasem vágyódtam arra, hogy kialakítsam ezeket magamban. Úgy látszik, megfertőz a filozofikus Németország. Csupán attól tartok, báró, hogy ön teljesen félreért engem, ha azt feltételezi, hogy a világon bármi is kívül esik az érdeklődési körömon. Nem tudom, mit nevez ön „kórosnak”: de azt tudom, hogy minden emberi lény, mely ábrázolásra méltó, felemészti önmagát és az egész világból e tűz táplálására kizárólag az égéshez szükséges elemeket szívja magába, ahogy a gyertya vonja el a levegőből az oxigént. Tudom, hogy ki hozta divatba a „kóros” szót a költői ábrázolással kapcsolatban: Goethe úr, nagyon nagy tehetség, talán a legnagyobb, melyet nemzete teremtett, egy olyan férfi, akinek ereje, mellyel a fogalmak és felismerések hadait a gondolkodás egyik területéről a másikra veti be, nem kevésbé csodálatos, mint az, mellyel Napoleon vetette be katonai hadait a Pón vagy a Visztulán túl. Csakhogy azokat a fogalmakat, melyekkel szelleme fénylő nyilait a világba lövellte, éppoly kevésbé feszítik meg a gyengébb karok, mint Odüsszeusz íját. De méltányolom az ön kifejezéseit: „kóros”, „eszelős” — mindegyiket elfogadom. Sőt, az a világ, mely az én agyamból bújik elő, örültekkel van benépesítve. Olyan örültek mind az én teremtményeim, olyan csökönyösen ragaszkodnak rögeszméikhez, olyan képtelenek mást látni a világból, mint amit lobogó pillantásukkal szórnak belé, olyan esztelenül, amikor Lear, mivel egy szalmacsutakot Gonerilnek vél. De ilyenek ők, mert emberek. Azért nincsenek élményeik, mert egyáltalán nem léteznek élmények. Mert az ember lelke egy magát emésztő tűz, fájdalmas égés, üvegolvasztó kemence, amelyben az élet képlékeny tömege elnyeri formáját, bájosan virágszerű, mint Murano száraz poharai, vagy hősie, fémes visszaverődéstől szikrázó, mint Deruta és Rhodos fazekasműhelyei. Mert minden nemzedék tudatosabb, mint az előző volt; mert a saját, az élet minden lélegzetvételével végbenemő vegyi folyamataink egyre inkább elbontják az életet, úgy, hogy még a csalódások sem, az illúziók elvesztése, ez a kikerülhetetlen élmény sem egyben fog az élet mély kútjába zuhanni, hanem porrá őrlődve, atomokká, minden egyes lélegzetvétellel: annyira, hogy 1890 vagy 1900 már egyáltalán nem fogja érteni, hogy mit akartunk az „élmény” szóval kifejezni.

Kóros! Csak értelmezzük lehetőleg elég tágan a fogalmakat, és bele fog férni a pokol és a menny. Én legalábbis nem szándékozom lemondani egyikről sem.

Mindenben, mindenben egy fétis csírája rejtőzik, egy istené, egy mindent átfogó istené. Hagyjuk a hűséget annak, aki a hűség-ből teremtette meg az istenét. Én azt is látom, aki a hűtlenségből kovácsolta istenét. Tudni kell szemügyre venni Beethovent Casanova és Lauzun mellett. Azt, akinek nem volt szüksége asszonyra amellet, akinek minden asszony kellett. Minden egy birodalom, és mindenki Napoleon a magáéban. Nem taszítják egymást ezek a birodalmak, szellemi szférák ezek: boldog az, aki képes hallani a zenéjét.

Sőt, démonok a teremtményeim mind, és én ültettem az esztelenség kénes tüzét a fejükbe. Beismerem! De rám is tartozik, kedves báró, hogy az ön német műzsája, az ön olimpuszija, hogy ez a weimari aggastyán démon volt, és nem a kevésbé szörnyűek közül való. Nem akarom őt a „Wertheren” lemérni: megtagadta ifjúsága eme tüzét. De az egész ember, de az egész költő, de az egész lény! Azt hihetném, hogy ismertem őt: szemének rettenetesebbnek kellett lennie, mint Klingsorénak, a mágusnak, rettenetesebbnek, mint Merliné, akiről az járja, hogy szemei feneketlen aknaként vezettek a pokol mélyeire, rettenetesebbnek, mint Medúzáé. Ölni tudott ez a szörnyű ember, egy pillantásával, szája egy leheletével, olimposzi vállai rándításával: kővé tudta dermeszteni az ember szívét, meg tudott ölni egy lelket és utána el tudott fordulni, mintha mi sem történt volna, és utána oda tudott menni a növényeihez, a köveihez, a színeihez, melyeket a fény szenvedéseinek és tetteinek nevezett, és amelyekkel beszélgetéseket folytatott, elég erélyesen ahhoz, hogy meginogjanak az égbolt csillagai. Voltak olyan idők, amidőn elégettek volna, és voltak olyan idők is, amikor imádták volna. Hagyta, hogy sorsa, mely a lénye volt, lényének, mely sorsa, minden áldozatot meghozzon, melyeket a démonoknak meg kell hozniuk. Amit Napoleon a csillagának nevezett, azt ő a lelke harmóniájának. És ennek a fénylő varázskastélynak, amit elévülhetetlen anyagból épített fel, úgy gondolja, hogy annak nem voltak tömlőcei, melyekben foglyok a lassú haláltól nyöszörögnek? De ő kegyeskedett nem meghallani őket, mert ő nagy volt. Sőt, ugyan ki ölte meg Heinrich von Kleist lelkét, ugyan ki? Ó, én látom őt, a weimari aggastyánt. El fogom mesélni, el fogom mesélni az egészet. Ő nagyobb és rettene-

tesebb, mint a trójai ló, de én be fogom lökni művem kapuit és bevezetem. Séraphitus-Séraphita mellett fog állni, mint ahogy a pisai temetőben a ferde torony és a keresztelőkápolna egymás mellett állnak és egymásra tekintenek, némán, hatalmasan, dacolva a századokkal.

Ó, én látom őt, és mily borzalmas révület őt látni. Ott látom, ahol él, ahol az élete van: hátrahagyott művei harminc vagy negyven kötetében, nem életrajzírói locsogásában. Mert azon múlik, hogy ott lássuk a sorsokat, ahol az isteni anyagban kidomborodnak. Ismerek egy asszonyt, egy nem neves asszonyt, és sohasem lesz híres: egy elnyomásban sínylődő ország leánya; a fantázia démonja, az egyszerűség gyermeke, a tapasztalat matrónája, férfi agygal, asszonyi szívvel; szerelme, hite, fájdalma, reménye, álmai olyanok, mint a láncok, elég erősek ahhoz, hogy egy világot tartsanak a feneketlen szakadék fölött: és az élete, sorsa, lelke némelykor az arcára van írva, annak, aki ezt képes látni: így áll Goethe sorsa a műveiben.

A sorsokat ott kell olvasni, ahol meg vannak írva: ez minden. Erő kell ahhoz, hogy mind meglássuk, ahogy felemészti magukat, ezek az élő fáklyák. Mindet egyszerre kell látni, a rettenetes kert fáihoz kötve, melyet csupán az ő tüze világít be: és a legfelső teraszon kell állni, az egyetlen nézőnek, és a lant húrjain azokat az akkordokat kell keresni, amelyek összekapcsolják a mennyet, a poklot és ezt a pillantást.

Ebben a pillanatban a külső kertkapun egy hintó hajtott be, melyben von Hanska asszony, született Rzewuska ült. Balzac megfordult Mirabeau módjára egy mozdulattal, hogy láthassa, ahogy a jövevény belép a gesztenyefák között; és senki sem merészelte volna újra fölvenni a beszélgetés fonalát, melyet a testhelyzet ilyen való megváltozása szakított félbe.

*Hugo von Hofmannstahl*  
*Fordította: Joó Katalin*

*Szeged*

# A fáradtságról\*

*Και αναστας απο της  
προσευχης ελθων προς  
τους μαθητας ευρεν  
κοιμωμενους αυτους  
απο της λυπης*

*És minekutána felkölt volna  
az imádkozástól, és az ő  
tanítványaikhoz ment volna,  
találá őket aludva a  
szomorúság miatt.*

Lukács 22,45

Korábban csupán a félelem fáradtságait ismertem.

Mikor korábban?

Gyerekkoromban, az úgynevezett tanulóévek alatt, sőt még a korai szerelmek idején is. Az éjféli misék egyikén a gyermek hozzátartozói között ült a zsúfolt, vakító fényű, ismerős karácsonyi daloktól zengő falusi templomban, körülengte a posztó és a viasz illata, és a szenvedés súlyával zuhant rá a fáradtság.

Miféle szenvedés?

Ahogy a betegségeket rútnak vagy rosszindulatúnak nevezik, úgy volt ez a fáradtság rút és rosszindulatú szenvedés. Eltorzította a környezetet — a templombajárókat összezsúfolt nemez- és posztóbábokká, az oltárt csillogó díszeivel, a celebrálók kusza szertartásaival és formuláival kísért tortúrák homályos helyszínévé változtatta —, ahogy magát a fáradt-beteget is groteszk, elefántfejű figurává, nehézkessé, szárazszeművé, petyhüdté tette, s a fáradtság megfosztotta a világ anyagától — ez esetben a téli világétől, a hó szagától, az embermentes ürességtől; mint azokon az éjjeli szánkázásokon a csillagok alatt, amikor a többi gyerek egymás után már eltűnt a házakban, messze a falu határain túl, egyedül, átszellemülten: egé-

\* A fordítást 1995/96-ban a szegedi Germán Filológiai Intézet műfordító-szemináriumán Babos Krisztina, Bombitz Attila, Csehi Bernadett, Sinkó László és Tanczos Livia készítette. A végső (jelenlegi) változat Bombitz Attila és Sinkó László munkája.

szen *jelen*, a csendben, a morajlásban, a jegesedő út kékjében — „magával ragad”, mondták az ilyen jóleső hidegről. Egészen más a hidegérzete annak, akit a fáradtság vasszűzként ölel át, és én a templomban, a mise közepén haza könyörögtem magam, ami először csak annyit jelentett: „ki innen”; és ezzel a gyermek (már megint) elrontotta a hozzátartozók és a vidék lakóinak a halványuló szokások miatt amúgy is egyre ritkábbá váló közös óráját.

Miért vádolod magad (már megint)?

Mert már az akkori fáradtság is büntudattal társult, sőt akut fájdalommal erősödött. Már megint csődöt mondasz a közösségben: még egy acélpánt a halántékra, újabb vérelvonás a szívtől; még évtizedek múlva is hirtelen szégyen ébred az akkori fáradtság gondolatára, csak az a furcsa, hogy hozzátartozóim később sok dolgot a szememre vetettek, de ezt soha.

A tanulóévek fáradtságai hasonlóak voltak?

Nem. Nem volt többé büntudatom. Az előadótermekben a fáradtság az órák alatt lázadóvá vagy követelőzővé tett. Rendszerint nem a rossz levegő és a hallgatók összezsúfolt tömege, sokkal inkább az, hogy az előadók kívülmaradtak a tananyagukon, amit mégiscsak a magukénak kellett volna érezniük. Azóta sem láttam a dolgaikkal szemben oly közönyös embereket, mint amilyenek azok az egyetemi professzorok és docensek voltak; minden, igen, minden banki tisztviselő lelkesebbnek tűnt, s még csak nem is *saját* bankjegyeinek számlálásakor, vagy az útaszfalozók a nap és a kátrányüst közötti hőterekben. Mint fűrészporról kitömött méltóságok, akiknek hangját sosem lendítette csodálkozásba, lelkesedésbe, rokonszenvedésbe, önfaggatásba, tiszteletbe, dühbe, lázadásba, önfeledtségbe az, amit hirdettek, mint jó tanárt a saját tárgya, akik inkább szakadatlanul csak daráltak, letudtak, skandáltak — persze nem egy Homérosz hangján, hanem már a vizsgáét megelőlegezve —, amit egy-egy közbevetett szellemeskedés melléklöngéje vagy a beavattaknak szóló kaján megjegyzés kísért, miközben kint, az ablakon túl zöldellt és kékelt, és aztán besötétedett: mire a hallgató fáradtsága bosszúságba, a bosszúság rosszindulatba csapott át. Ismét, mint gyerekkoromban: „Ki innen! El mindnyájatoktól!” Mégis hova? Haza, mint akkoriban? Bérelt szobámban viszont, a tanulóévek alatt, egy más, újfajta, a szülői házban még ismeretlen fáradtság fe-

nyezetett: egyedül egy szobában, a város peremén; „az egyedüllét fáradtsága”.

Mégis, miért volt az fenyegető? Nem állt a szobában a szék és az asztal mellett mindjárt az ágy is?

Az alvás kiútként szóba sem jöhetett: a fáradtság e változata mindekelőtt valamiféle bénultságban nyilvánult meg, ami miatt rendszerint sem a kisujj begörbítése, sem egy szempillarebbentés nem volt lehetséges; még a lélegzet is akadozni látszott, az ember fáradtságoszlopként a legbensőbe dermedve érezte magát; és ha egyszer mégis sikerült megtenni a lépést az ágyig, a felébredés az első átfordulásnál az alvás érzete nélkül következett be a gyors, eszméletvesztésszerű elalvás után. S aztán az álmatlanság, legtöbbször egész éjszakákon át. A fáradtság, egyedül a szobában, késő délutánonként vagy kora este, az alkonyattal tört rám. Eleget meséltek már mások az álmatlanságról: arról, hogy a végén még az álmatlan világgépét is meghatározza, aki ezért a létezést a legjobb akarattal is csak szerencsétlenségnek látja, minden cselekedetet értelmetlennek, minden szeretetet nevetségesnek. Fekszik az álmatlan a reggeli szürkület halvány fényében, amely számára maga a kárhozat, egyedül van az álmatlanság poklában, megtévedt, rossz bolygóra került emberi lény... Én is voltam az álmatlanok világában (és vagyok mindig újra, még most is). Az első madarak még a sötétben, kora tavasszal, mint húsvétkor is: gúnyosan berikoltanak a cellaágyhoz: „megint-egy-álmatlan-éj”. A toronyórák ütése minden negyedórában, még a legtávolabbiak is jól hallhatók: egy újabb szörnyű nap hírhozója. Két egymásnak eső kandúr fújása és nyávogása a mozdulatlanságban: maga a bestiális válik hangzóvá és kifejezővé világunk középpontjában. Egy nő vélhetően vágyteli sóhajai vagy sikolyai belehasítanak az éppúgy mozdulatlan levegőbe: mintha egy sorozatgyártó gép indulna be gombnyomásra, az álmatlan koponyája fölött, minden vonzódás-maszkunk hirtelen lehullik és előlép a mindent betöltő páni önzés (itt nem egymást szeretik, hanem már megint mindenki magamagát, teli torokból) és az aljasság. Az álmatlanság epizodikus hangulata — mindenestre így értem elbeszéléseiket — a krónikusan álmatlan számára véglegesnek tűnhet, és alkalmazkodik a törvényességhez.



De neked, aki mégsem vagy krónikusan álmatlan, mi a szándékod, az álmatlanság világképéről mesélni vagy a fáradtságéról?

Természetesen a fáradtságéról, az álmatlanságét érintve, vagy helyesebben, többes számban: a különböző fáradtságok eltérő világképeiről akarok beszélni. — Milyen félelmetes volt akkoriban az a fáradtság, amely egy nővel való együttlétből adódott. Nem, ez a fáradtság nem adódott, ez megtörtént, fizikális folyamatként; hasadásként. És soha nem egyedül velem, hanem egyszerre mindig a nővel is, úgy jött, mint a hirtelen időjárás-változás, kívülről, a légkörből, a térből. Feküdtünk éppen, álltunk vagy ültünk, természetesen még kettesben, és egyik pillanatról a másikra, visszavonhatatlanul külön. Mindig az ijedtség, sőt néha az iszonyat pillanata volt ez, akár egy zuhanásnál: „Állj! Nem! Ne!” De semmi sem segített; már mindketten zuhantunk feltartóztathatatlanul, el egymástól, mindenki a legsajátabb fáradtságába — nem a közösbe, hanem az enyémbé itt, a tiédbe ott. Lehet, hogy ez a fáradtság csupán az érzéketlenség vagy az idegenség másik neve volt — mégis a legmegfelelőbb szó arra a nyomásra, amely a körüllevőkre nehezedett. Ha az esemény helyszíne egy légkondicionált mozi volt: minden forró és szűkös lett. A széksorok összegörnyedtek. A színek a vásznon el-sárgultak, majd kifakultak. Ha véletlenül megérintettük egymást, kezeinket mintha kellemetlen áramütés érte volna, úgy rántottuk vissza. „... késő délután a ...beli Apolló moziba a derült égből katasztrofális fáradtság tört be. Áldozatul egy fiatal pár esett, akik még épp összeérő vállal, de a fáradtság nyomás-hulláma által már elválasztva, a film végén, amelynek mellesleg *A szerelemről* volt a címe, egymással pillantást és szót sem váltva külön utakra indultak.” Igen, az ilyen szétválasztó fáradtságok mindenkor a szemek és a hang bénultságával sújtottak; sehogy sem tudtam volna azt mondani neki: „Beléd fáradtam”, egyszerűen még azt sem, hogy „Elfáradtam!” (ami közös felkiáltásként akár ki is szabadíthatott volna magán-poklainkból): a fáradtság kiégette belőlünk a beszélni tudást, a lelket. Bárcsak tényleg képesek lettünk volna külön utakon járni! Nem, e fáradtság következtében a lelkileg szétváltaknak kívül, testként, mégis együtt kellett maradniuk. Így történt, hogy a fáradtság ördögétől megszállva maguk is félelemmé váltak.

Kinek a félelmévé?

Mindig a másikévá. A fáradtság e fajtája, szóltalanul, milyennek maradnia is kellett, erőszakra kényszerített. Ez talán csak abban a pillantásban nyilvánult meg, amely a másikat nem pusztán egyes személyként torzította el, hanem mint az egész másik *nemet*: csúf és nevetséges női vagy férfi nem, azzal a húsbá bújtatott nőies járással, azokkal a javíthatatlan férfipózokkal. Az erőszak máskor rejtve jelentkezett, valami harmadik dologban, amikor, mondjuk, mellékesen agyonütsz egy legyet, vagy szórakozottan szétmorzszolsz egy virágot. Az is megtörtént, hogy az ember magának okozott fájdalmat, ha a nő szétharapta ujjbegyét, vagy a férfi lángba nyúlt, ha a férfi ököllel az arcába ütött, vagy a nő földre vágta magát — mint egy kisgyerek, csak annak védőburkai nélkül. Aki így fáradt el, és aki általa lett foglyává, legyen az ellenfél férfi vagy nő, az néha testileg is megtámadta a másikat, el akarta söpörni az útjából, szitkokat dadogva próbálta szabaddá üvölni magát. Mindazonáltal a páros fáradtságból ez az erőszak volt az egyetlen kiút; ezután rendszerint legalább sikerült a szakítás — vagy a fáradtság helyet csinált a kimerültségnek, amiben az ember újra lélegzethez jutott és elgondolkodhatott. Aztán az egyik talán mégis visszatért a másikhoz, és csodálkozva meredtek egymásra, még remegve az előbb történetektől, értetlenül. Ez aztán ismét a másik megpillantásába válthatott át, de egészen más szemekkel: „Mi ütött belénk ott a moziban, az utcán, a hídon?” (Újra megtalálták a hangot is, ahogy ezt kimondták, önkéntelenül együtt, illetve a férfi a nőnek, vagy fordítva.) A két fiatalra kirótt fáradtság ennyiben még változást is jelenthetett: a kezdet gondtalan szerelmének komolyra fordulását. Egyikőjüknek sem jutott az eszébe, hogy a másikat hibáztassa amiatt, amit éppen tett; ehelyett együtt emelték tekintetüket egy, az egyes személyektől független feltételezettségre, férfi és nő együttlétének — az együttlevés ama feltételezettségére, amit korábban például „az eredendő bűn következményének” neveztek, és manapság nem tudom, mi nek. Ha mindkettőjüknek sikerült volna megmenekülni ettől a fáradtságtól, akkor ennek tudatában, egy katasztrófa két túlélőjeként tartoznának össze, ezek után — remélhetőleg! — egész életükre, és így soha nem érné el őket a fáradtság, remélhetőleg. Boldogan és elégedetten élnének így együtt, míg valami más — kevésbé rejtélyes, kevésbé félelmetes, az előzőnél kevésbé meglepő fáradtság közéjük nem telepszik: a mindennapiság, a gond, a megszokások.

A szétválasztó fáradtságok tehát csak férfi és nő között léteznek, barátok között nem?

Nem. Ha egy barátom társaságában éreztem fáradtságot, az sosem volt katasztrófa. Úgy éltem meg, mint a dolgok természetes rendjét. Elvégre csak egy ideig voltunk együtt, aztán mindenki újra a maga útját járta, még egy olyan bágyadt óra után is a barátság tudatával. A barátok közti fáradtságok veszélytelenek voltak — a fiatal, többnyire még nem régóta együttjáró párok közöttiek azonban veszélyt jelentettek. Másképp, mint a barátságnál: a szerelemben — vagy hogy nevezzük e létérzés teljességét és egészét? — a fáradtság kitörésével hirtelen minden kockán forgott. Leleplezni a varázslatot; egy csapásra elmosódtak a másiktól alkotott kép vonalai; a férfi és a nő a rémület másodperce után kép nélkülivé lettek; az előző pillanat képe is csak délibáb volt: így lehetett vége egyik pillanatról a másikra a két ember közötti kapcsolatnak — és a legijesztőbb az volt, hogy az ember maga is ocsmánynak érezte magát, sőt mi több *semminek*, mint a másikat, akivel pedig az előbb még érezhetően közös létformát alkotott („egy test, egy lélek”); magát éppúgy azonnal törölve szerette volna tudni, mint az átkozott másikat; még a körüllevő dolgok is haszontalanságokká hullottak szét („ahogy fáradtan és törődötten a gyorsvonal elsuhan” — jut eszembe egy barátom verssora). A páros fáradtságoknak megvolt az a veszélye, hogy az élet fáradtságává gyűlnek, ami az egyénen túl az univerzumé lesz, a fonnyadt falomboké, a zuhogva, vagy bénultan morajló folyóé, a kifakuló égé. — Mivel ilyesmi mindig csak akkor történt, ha nő és férfi kettesben voltak, az évek során elkerültem minden hosszabb „négy szemközti” együttlétet (ami nem volt megoldás, vagy ha igen, akkor csak gyáva).

Ideje egy egészen más kérdést feltenni: a rettegett, alattomos fáradtságokról tehát nem csak kötelességtudatból beszélsz — csak mert a témádhoz tartoznak —, de *félszívvél* is, nehézkesen, hosszadalmasan, minden túlzás ellenére, mert nekem úgy tűnik, az erőszakos fáradtságról szóló történet mégiscsak túlzó volt, ha nem kitalált.

Nemcsak hogy *félszívvél* beszéltem eddig a rossz fáradtságokról, de szívtelenül is. (És ez nem pusztán önmagáért beszélő szójáték.) Ebben az esetben nem tekintem hibának elbeszélésem szívtelenségét. (Ettől eltekintve a fáradtság nem témám, hanem problémám —

gáncs, aminek kiszolgáltatam magam.) És szeretnék a további, a nem rossz, a szebb és a még szebb fáradtságokkal szemben is, amelyek erre a kísérletre ösztökéltek, ugyanilyen szívtelen maradni: meg kell elégednem azzal, hogy utánajárok azoknak a képeknek, amelyeket a problémámból kell megjelenítenem, vagyis magamból, szó szerint, és azt rezgéseivel és tekervényeivel együtt a nyelvvel járom körül, lehetőleg szívtelenül. A képben lenni (ülni), mint érzés, már elegendő nekem. Ha a fáradtságleírás folytatásához kívánhatnék még valami pótlólagosat, akkor az inkább érzet lenne: hogy e márciusi hetek andalúz reggeleinek nap- és tavaszi szél-érzetét most kintről, a Linares előtti sztyeppéről ujjaim közé foghassam, hogy ha később a szobában ülök, az ujjak köztes tereinek e csodálatos érzete, a kamillavirág illatfelhőjével fölerősítve, áthassa a következő, a jó fáradtságot körbejáró mondatokat, idomuljon hozzájuk, és megkönnyítse őket, szemben az előzőekkel. Ám most már tudni vélem: a fáradtság nehéz; a fáradtság problémája minden játékában nehéz marad. (A vadkamilla illatárjába mindig újra, és reggelenként mind erősebben beleütközik a mindenütt jelenvaló dögszag; csakhogy ennek belélegzését, mint eddig is, az erre illetékes, ebből táplálkozó keselyűknek engedem át.) — Tehát, az új reggelen, fel, tovább, több levegővel és fénnel a sorok között, a dolgoknak megfelelően, közben azért folyton közel a földhöz, közel a sárgásfehér kamillák közötti rögökhöz, a megélt képek egyenletességének segítségével. — Nem egészen igaz, hogy korábban csak a félelem fáradtságait ismertem. Akkor, gyermekkoromban, a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején a gabona gépi cséplése még eseményszámba ment. Nem közvetlenül a földeken — a gép egyik oldalán be a kalással, őrlésre készen, zsákokban ki a másik oldalon —, hanem otthon történt mindez, a pajtában, az aratáskor udvarról udvarra járó kölcsöngéppel. A gabonacséplés műveletéhez napszámosok egész láncsorára volt szükség, az első mindig a kévét dobta le a szabadban álló, a pajtához képest túl nagy és túl magasan megrakott szekérről a következőnek, aki azt lehetőleg nem a rossz, a nehezen fogható, kalászos végével elől tovább adta a főembernek, oda be, a dübörgő, az egész pajtát megremegtető géphez, ahol átforgatták a kévét, és kalászvégeiknél óvatosan fogva a mozgó cséplőfogak közé csúsztatták — ilyenkor mindig hatalmas zaj kerekedett —, mire aztán hátul már halomban csúszott elő a csupasz szalma, amit a következő napszámos egy igen hosszú fa-

villával felemelt a padlásra, a sor végét alkotó nagyszámú falusi gyerekeknek, akiknek az volt a feladatuk, hogy a szalmát a leghát-só szegletbe hordják, és az utolsó hézagokat is kitömködve keményre döngöljék; minél több halmozódott föl körülöttük, annál sötétebb lett. Az egész csupán addig tartott, míg a kapu előtt álló kocsi ki nem ürült, megkönnyebbülését a pajta fényváltozása jelezte, szünet nélkül, gyors, láncszerű mozgásban, amelyet egyetlen elhibázott fogás azonnal megakasztott vagy megállított. A lánc utolsó tagja is megzavarhatta a folyamatot, ha a cséplés vége felé már gyakran beszorítva, a szalmahegyek közt szinte mozgástér nélkül, a még mindig gyorsan továbbított szalmának nem talált egyetlen kézmozdulattal helyet maga mellett a sötétben, miközben fulladozva menekült posztjáról. De szerencsére ismét vége lesz a cséplésnek, a mindent túlharsogó gép — ha a füledbe üvöltének sem hallasz — leáll: micsoda csönd, nemcsak a pajtában, de az egész vidéken; micsoda fény, amely ahelyett, hogy vakítana, körülölel. Miközben a porfelhő leülepedett, remegő térddel gyűltünk össze kint az udvaron, szédelegve és tántorogva, egy kicsit még meg is játszva. Lá-bunk és kezünk összekarcolódott, kalászszálkák bújtak a hajunkban, ujjaink, lábujjaink között. De e kép leghatásosabb részletei az orrlyukak: a portól nemhogy szürkén, de feketén, úgy a férfiaké, mint a nőké, vagy a miénk, gyerekeké. Így ültünk — emlékezetem szerint mindig kint, a délutáni nap fényében — és beszélve vagy hallgatva élveztük ezt a közös fáradtságot, néhányan a padon, mások a kocsirúdon, megint mások távolabb, már a sápadó fűben, valóban, mintha epizodikus egyetértésben ültünk volna együtt; mind a szomszédokéban, mind a generációkéban. A fáradtság fellege, éteri fáradtság egyesített minket akkor (míg a következő kéverakomány érkezését nem jelezték). A gyerekkorból még több ilyen képem is van a közös fáradtságról.

Nem dicsőül itt meg a múlt?

Ha a múlt képes megdicsőülni, ám legyen, és én hiszek az ilyen megdicsőülésben. Tudom, hogy szent volt ez az idő.

De az ellentét, ami felé közelítesz, a közösségi munka és a gép-soron végzett egyéni munka közötti, vajon nem csak egy vélemény-e, és így mindennek előtt igazságtalan?

Az elbeszélés nálam nem az ellentétet hangsúlyozza, hanem a tiszta képet; ha akaratom ellenére mégis feltűnne az ellentét, akkor az azt jelenti, hogy nem sikerült tiszta képet elbeszélnem, és a továbbiakban még az eddigi, az eredetileg többnyire szabad és nagyvonalú véleménynyilvánítást is úgy kell folytatnom, hogy ügyeljek, nehogy az egyiket a másik ellen hallgatólagosan kijátsszam — a másik kárára csak a jót, vagy csak a rosszat megjeleníteni a manicheusok ismertetőjegye —, és ez manapság az elbeszéléseken is eluralkodik, azon az eredetileg legtöbb nézettől megtisztított, nagyvonalú nyelven: most a jó kertészekről mesélek nektek, de csak azért, hogy aztán még többet beszélhessek a gonosz vadászokról. — Tény azonban, hogy a kézművesek fáradtságairól szívhez szóló, elbeszélhető képeim vannak, míg a gépkezelőkéről (még) nincsenek. Akkor, a gabonacséplést követő közös fáradtságban, egyszer csak egy nép körében láttam magam üldögelni, egy olyan nép körében, melyet később az én Ausztriámban mindig vágytam és mindinkább hiányoltam. Nem „nagy népek fáradtságáról” beszélek, mely az egyénekre ránehezedik, a későn születettek szempillájára, hanem a háború utáni második köztársaság egy bizonyos, kicsi népének eszményképéről, a fáradtságról. Bár csak annak minden csoportja, rendek, szövetségek, testületek, káptalanok, oly derekasán elfáradva üldögélt volna, mint akkoriban mi, falusiak, hasonló a hasonló mellett a közös fáradtságban, általa egyesítve és mindenekelőtt megtisztulva. Egy francia barátom, egy zsidó, akinek a német megszállás alatt bujdosnia kellett, dicsőítve, de annál meggyőzőbben mesélte egyszer, hogy a felszabadulás után mintha „hetekig ragyogás ömlött volna el az országon”: és ehhez volna hasonlatos az én elképzelésem is egy közös, osztrák munkafáradtságról. De: egy gazember, aki büntetlenül megúsza, bár gyakran elbóbiskol ott, ahol éppen áll vagy ül, és akkor aztán sokat is alszik, mélyen és hangosan, mint némely nyughatatlan menekülő, csak a fáradtságot nem ismeri, legkevésbé azt, amelyik összeköt; a világon már semmi nem fárasztja ki, míg utolsót nem hörög — ez lenne az ő végső, titkon talán saját maga által is kívánt büntetése? És az én egész országom fáradhatatlanokkal, elevenekkel van tele, egészen az úgynevezett vezető erőig — ha csak egy pillanatra is a fáradtság vonzáskörébe kerülnének! —: ehelyett arcátlanul tör a képbe a folyton hatalmaskodók és szolgálok nyöszörgő tömege; (egészen más, mint a fent leírtaké) a megöregedett, de el nem fáradt tömeggyilkos-fiúk

és -szajháké, akik az egész országban kitermelték az utódokat, a hasonló módon életrevaló fickókat, akik azon vannak, hogy már az unokákból is kémosztagokat képezzenek, hogy ebben a közönséges többségben soha ne legyen helye a kisebbség szükségletének, hogy megvalósulhasson a fáradtság népe: ebben az államban az állam történetének a végéig mindenki magára fog maradni a saját fáradtságával. Végítélet, amiben, már ami a mi népünket illeti, egyszer tényleg hittem egy pillanatig — nem szükséges mondanom, mikor volt ez — minden látszat ellenére sincsen, vagy másképp: az osztrák határokon belül egy ilyen ítélet soha nem lépett érvénybe, és rövid reménykedés után úgy gondolom, nem is fog soha hatályba lépni. Végítélet nincs. Tovább kell gondolnom; a mi népünk a történelem első megmásíthatatlanul megromlott, az első javíthatatlan, az első vezeklésre képtelen, visszafordíthatatlan népe.

Ez most vélemény?

Nem vélemény, hanem kép, mert amit gondoltam, láttam is egyben. Ebből talán csak a „nép” szó vélemény, és így helytelen, mert a képben épphogy nem egy nép, hanem a megrögzött, embertelen tetteinek be nem látására és örök körbenjárásra ítélt *„fáradhatatlanok tömege”* jelent meg. Magától értetődően más képek most azonnal ellentmondanak ennek, és jogukat követelik, de nem mélyülnek el úgy bennem, hanem tompák csupán. — Az ősök, ha egyáltalán visszakereshetők: cselédek, zsellérek (föld nélküli kisparasztsok), és ha volt képzettségük, mindig ácsok voltak. A környékbeli ácsok közösségét ismét a fáradtság népének láttam. A háború utáni újjáépítés idején történt, hogy legidősebb gyerekként a ház asszonyai, az anya, a nagyanya, a sógorasszony, gyakran küldték velem a meleg ebédet a környék különböző építkezéseire; a ház valamennyi férfia, aki nem vesztette életét a háborúban, egy ideig még hatvanéves nagyapám is, ott dolgozott más ácsokkal az állványzaton. Képemen a nyersfalazás mellett ülnek, étkezés idején — megint azok a különféle ülő helyzetek — a részben már megfaragott gerendákon vagy a még megmunkálendő hántolt fatörzseken. Levették kalapjaikat, és homlokuk a sötét archoz képest tejfehéren tűnik elő az odaragadt hajtincsek alól. Mindnyájan szikárnak és véznának látszanak, ugyanakkor finomnak és gyengédnek, nem emlékszem egy pocakos ácsra sem. Meghitten és hallgatagon falatoznak, még a német mostohaapa, a „segédács” is, aki idegen országban, idegen

faluban csak világvárosi nagyszájúságával tűnhetett fel. (Nyugodjék békében.) Aztán még egy ideig ülve maradnak, könnyű fáradtsággal fordulnak egymás felé, viccelődés és szitkozódás nélkül, hangjukat soha fel nem emelve beszélgetnek családjaikról, és szinte kizárólag mindig — és mily békésen! — az időjárásról; sosem egy harmadikról; beszélgetés, mely aztán mindig a délutáni munkamegosztásra terelődik. Jóllehet, volt köztük előmunkás, mégis az volt a benyomásom, hogy senki szava nem előbbrevaló; fáradtságukhoz tartozik az is, hogy köztük senki és semmi nem „uralkodik”, és „feljebbvaló” sincsen. Mindazonáltal elnehezült és gyulladt szemhéjjal is — ami különös jellemzője ennek a fáradtságnak — éber érzékűek, mindegyikük maga a lélekjelenlét („Dobd ide!” — Repül egy alma. — „Már el is kaptam!”) Újra az elbeszélés többszólamú, önkéntelen, közvetlen emelkedettsége: „A háború előtt, amikor még élt az anyám, meglátogattuk egyszer a St. Veit-i kórházban, majd gyalog tettük meg azt az ötven kilométert hazáig a Trixeni völgyön át...” A fáradtság e töredékes népének képein a színeket és a formákat munkásnadrágok kékje, a gerendák zsinórmétereinek odavetett piros vonalai, a piros és ibolyakék oválhengeres ácsceruzák, a colstokok sárgája, a vízmérték buborékjának oválisa alkották. Az izzadságtól nedves haj a halántékra szárad és felborzolódik, az újra feltett kalapon semmi jelvény, szalagja zergetoll helyett ceruzát szorít. Ha már akkoriban is lett volna tranzisztoros rádió, én úgy képzelem, az ottani építkezésről biztosan hiányzott volna. Ennek ellenére mégis úgy tűnik nekem, mintha a mindenkori helyek fényességéből zene áradna — pontosan azé a kifinomult hallású fáradtságé. Igen: újra tudom, az a látszat szent idő volt — a szent epizódja. Én persze nem tartoztam e fáradt néphez — nem úgy, mint a cséplőgép mellettihez —, és irigykedtem. Aztán jóval később, amikor egyszer fiatalemberként odatartozhattam volna, más lett minden, mint ahogy az az ebédhordó képzeletében élt. A nagymama halálával, a nagyapa nyugdíjba vonulásával, a gazdálkodás felhagyásával megszűnt a portán élő generációk nagy családja — a faluban persze nem csak nálunk —, és a szüleim saját házat építettek. Ennél a házépítésnél, ahol a legkisebb gyerektől kezdve a család minden tagjának segítenie kellett valamit, engem is befogadtak, és így egy egészen új fáradtságot ismertem meg. A munkát, ami az első napokban mindenekelőtt abból állt, hogy egy téglával megrakott talicskát kellett feltolni a teherautó számára megközelíthetetlen



építkezés helyére — fel a hegyre, sárba fektetett pallókon át —, többé nem közös munkaként, hanem gyötrelmeként éltem meg. A hosszadalmas, akadozó, reggeltől estig ismételt hegyre tologatás fáradtsága olyan erővel tört rám, hogy körülöttem már semmit sem láttam, csak bámultam magam elé a szürke, szögletes tégladarabokra, a csurgó cementre, és mindenekelőtt a pallók közti átmenetekre, ahol általában meg kellett egy kicsit emelnem a talicskát, vagy félre kellett tolnom, hogy átjussak a peremeken és a kanyarokon. Itt igen gyakran felborult a teher, és vele együtt én is. Ezekben a hetekben kezdtem sejteni, mi lehet a robot- vagy rabszolgamunka. „Ki vagyok ütve”, mondja a köznyelv: Igen, a nap végére magamba roskadtam, gubbasztva (nem ülve), ki voltam ütve a fáradtságtól, nemcsak a kezeim sebesedtek ki, hanem lábujjaimat is kimarta a közéjük tapadt cement. Egy falat sem ment le a torkomon, képtelen voltam nyelni, és beszélni sem tudtam. S e fáradtság legkülönösebb jegye talán az volt, hogy úgy tűnt, még kipihenni sem lehet. Ugyan rögvest elaludhatott az ember, de a következő hajnalon, kevésse munkakezdés előtt még fáradtabban ébredt, mint előtte; mintha a gürcöléstől minden kiveszett volna belőlem, még az a kis életérzés is, ami a sajátom volt — a hajnali derengés, a halántékot simogató szél —, mintha mostantól többé nem lenne vége az élőhalott létezésnek. Ha korábban kellemetlenségeim voltak, nem találtam-e mindig gyorsan valami kifogást, ilyen vagy olyan kiutat? Most tompa voltam, hogy a jól bevált módon meglógljak — „tanulnom kell, készülni az internátusra”, „elmegyek gombát szedni az erdőbe”. És biztatás sincs, ami kissé meglódítana: jóllehet a saját ügyemről volt szó — a mi házunkról —, ez sem űzte ki belőlem az idegen munkás fáradtságát, a fáradtságot, mely elszigetelt. (Egyébként több munka is volt, amitől mindenki félt, így a vízvezetékakna ásása: „Kutyának se való munka, ördög vigye!” Csodálatos csak akkor lehet, ha idővel kivédhető az a hullafáradtság, és ács-fáradtságnak ad helyet? Ez egyfajta akasztófahumorról kísért sportosságnak, akkordbecsvágnak adott helyet.) Megint más fáradtságélmény volt a tanulóévek alkalmi munkája, amivel pénzhez juthattam. Kora reggeltől — négykor keltem, hogy elérjem az első villamost, mosdatlanul, szobámban egy üres lekvárosüvegbe vizeltem, hogy ne zavarjam a háziakat — kora délutánig folyt a munka, egy áruház csomagküldő részlegében, fent, a tetőtér mesterséges fényében, a karácsony és a húsvét előtti hetekben. Régi kartonokat szedtem szét és egy hatal-

mas guillotine-késsel négyszögeket vágtam ki belőlük, a szomszéd terem futószalagján készített új kartonok betétjének és támasztékának (olyan tevékenység volt ez, mely huzamosabb ideig még jót is tett, mint régebben odahaza a favágás és fűrészelés, mert szabadjára engedte a gondolatokat, igaz, szigorú ritmusa miatt talán mégsem annyira.) Akkor támadt ez az új fáradtság, amikor műszak után az utcára léptünk, és mindenki a maga útjára indult. Ekkor hirtelen, fáradtságomban egyedül, hunyorogva, beporosodott szemüveggel, összepiszkolódott, nyitott inggallérban, más szemmel láttam a megszokott utcaképet. Már nem úgy láttam magam, mint korábban, közös úton azokkal, akik most útjukat a boltok, az állomás, a mozik, az egyetem irányába vették. Bár éber fáradtságban értem oda, álmoság és magamba zárkózás nélkül — mégis kirekesztve éreztem magam a társadalomból, és ez kísérteties pillanat volt; egyedül én haladtam a mindenki mással ellentétes irányba, bele az elveszettségbe. Délután az előadótermekben, ahova akkor mint tiltott helyekre léptem be, még kevésbé tudtam figyelni a monoton hangokra, mint egyébként. Ami itt elhangzott, azt egyébként sem nekem szánták, aki még csak vendéghallgató-féle sem voltam. Napról napra jobban vágyódtam a fenti tetőtér munkásainak fáradt kis csoportjaiba, és most, ahogy újra érzem ezt a képet, csak most ismerem fel, hogy már annak idején, nagyon korán, tizenkilenc-húsz évesen, mielőtt még komolyan írni kezdtem volna, felhagytam azzal, hogy diákok közt diáknak érezzem magam, és ez korántsem kellemes, inkább nyomasztó érzés volt.

Feltűnik neked egyáltalán, hogy fáradtság-képeket csak kézműveseidről és zselléreidről adsz, enyhén romantikus manírban, polgárokról pedig, akár nagy- vagy kispolgárról sosem?

Éppen velük kapcsolatban nem éltem meg soha e képszerű fáradtságokat.

Még elképzelni sem tudod?

Nem. Úgy vélem, hozzájuk nem illik a fáradtság; egyfajta helytelen viselkedésnek tartják, mint a mezítlábonjárást. És ráadásul képtelenek arra, hogy a fáradtságnak akár egyetlen képét is adják; mert tevékenységeik sem olyanok. Legfeljebb a végén képesek haldoklás-fáradtságot mutatni, amit remélhetőleg mi is, mindannyian. És éppily kevésbé sikerül egy gazdag vagy hatalmas ember fáradtságáról

képet alkotnom, kivéve talán a leköszöntekeket, mint Oidipusz és Lear király. Még csak nem is fáradt munkásokat látok munka után a mai teljesen automatizált üzemekből kijönni, hanem peckes embereket győzedelmes arkifejezéssel és hatalmas, csecsemő mancsokkal, amelyek a sarkon, az első játékautomatán egyből folytatják is hanyag-élénk mozdulataikat. (Tudom, hogy erre most mit válaszolsz: „Mielőtt ilyesmit mondasz, előbb neked is igazán el kellene fáradnod, hogy a mértékhez tarthasd magad”. De: néha igazságatlannak kell lennem, és kedvem is van hozzá. És azonkívül, a képek utáni keresésben szemrehányásomhoz mérten egész szépen elfáradtam.) Az alkalmi munkás fáradtságához hasonló fáradtságot akkor ismertem meg, amikor végül — ez volt az egyetlen lehetőségem — „írni mentem”, nap mint nap, hónapokon át. Akkoriban, ha újra kiléptem az utcára, nem tekintettem magam a sokasághoz tartozónak. De ez esetben a kísérő érzés egészen más volt: már nem érdekelt, hogy nem vagyok a szokásos hétköznapiak résztvevője, sőt ellenkezőleg, alkotó fáradtságomban, közel a kimerültséghez, jóleső érzés vett körül: Nem nekem volt hozzáférhetetlen a társadalom, hanem én voltam az neki, mindenki számára. Mit érdekeltek vigasságaitok, ünnepeitek, ölelkezéseitek — hiszen itt voltak nekem a fák, a fű, a mozivászon, amin Robert Mitchum csak nekem játszott azzal a kifürkészhetetlen arcával, a zenegép, amiből Bob Dylan nekem énekelt a „Sad-Eyed Lady of the Lowlands”-et vagy Ray Davis, az „I’m Not Like Everbody Else”-et.

Nem fenyegette az a veszély az ilyen fáradtságokat, hogy önhittségbe csapnak át?

De igen. Ilyenkor én is mindig azon kaptam magam, hogy leki-csinyló önhittség van bennem, vagy ami még rosszabb, leereszkedő szájalom minden tisztességes hivatás iránt, amely soha az életben nem vezethetett ilyen királyi fáradtsághoz, mint az enyém. Ezekben az írás utáni órákban érinthetetlen voltam — szellemileg érinthetetlen, mint aki trónszéken ül, legyen az akármelyik utolsó sarokban is. „Hozzám ne érj!” És ha e fáradt-büszke mégis hagyta magát megérinteni, mintha mi sem történt volna. — A fáradtságot, mint hozzáférhetővé-válást, a megérintettség és a megérinteni tudás beteljesülését csak sokkal később éltem át. Olyan ritkán történt ez, amilyen ritkán csak a nagy események történnek az életben, és már régóta nem is jelentkezett, mintha az emberi létezés csupán egy

meghatározott szakaszában volna egyáltalán lehetséges, és azon túl csak kivételes állapotokban ismétlődne meg, háború, természeti katasztrófa vagy más vészhelyzet esetén. Azon néhány alkalommal, amikor ez a fáradtság, melyik ige is illik hozzá? „adódott?” „rámtört”? valóban egyéni vészhelyzetben voltam és eközben, szerencsémre, rátaláltam egy másikra, aki hasonló bajban volt. És az a másik mindig egy nő volt. A vészhelyzet önmagában nem volt elegendő; hozzátartozott, mivel minket az a bizonyos erotikus fáradtság kötött össze, és egy éppen legyűrt kínlódás. Szabályszerűnek tűnik, hogy férfi és nő, mielőtt órákra amolyan álompárrá lesznek, előbb mindketten hosszú és fáradtságos utat tesznek meg, egy harmadik, mindkettő számára idegen helyen találkoznak, lehetőleg távol mindenféle otthontól — vagy otthonosságtól —, és előbb még közös veszélyt, vagy legalább hosszadalmas zűrzavart kell legyűrniük, ellenséges vidék közepén, amely akár a sajátjuk is lehet. Így válik lehetővé, hogy az a fáradtság, a végre elcsendesült menedékhelyen, kettejüket, a férfit úgy, mint a nőt, a nőt úgy, mint a férfit, egy szempillantás alatt egymásnak adja, olyan magától értetődően, olyan bensőségesen, amire nincs hasonlat; mint más hasonló egyesülésekre és a szerelemre sem. Ahogy egy másik barátom nevezte: „mint a kenyér és a bor átváltoztatása”. Egy ilyen fáradtságban történő egyesülés körülírására egy verssor is eszembe jut: „... a szerelem szavai — mindenki nevetett...”, s ez annak az „egy test, egy lélek”-nek felel meg, még ha a két test hallgatásba is burkolódzott. Vagy egyszerűen átfogalmazom, amit egy Alfred Hitchcock filmben, az imént (még) tartózkodó, az igen fáradt Cary Grantet átölelő Ingrid Bergman suttog: „Ugyan, hagyja — hiszen egy fáradt férfi és egy részeg nő egész szép pár!”: Egy fáradt férfi és egy fáradt nő viszont a legszebb pár. Vagy ha a „mit dir” egyetlen szóban fejeződne ki, mint itt a spanyolban a „contigo”. Vagy a németben talán az „ich bin *deiner*.” helyett ez: „Ich bin *dir* müde.” Don Juant az ilyen kivételes tapasztalatok után nem csábítóként, hanem mindig a megfelelő pillanatban, egy fáradt nő jelenlétében fáradt, egy *mindig-fáradt* hősként képzelem el, akinek mindenki az ölébe omlik — anélkül, hogy valamikor is meggyászolnák őt —; az erotikus fáradtság misztériumai csak ezáltal teljesek, mert ami két fáradttal történt, az örök időkre, az egész életre úgy lesz: e kettő nem ismer semmilyen más kitartást, mint az egymásbahullást, és egyikőjük sem igényli az ismétlést, sőt vissza is retten attól. De: honnan szerzi ez a Don Juan

a mindig új, magát és a következő nőt oly csodálatosan megtörő fáradtságait? Nem csupán egy vagy kettő, hanem ezer és még három egyidejűség, amelyek a fej legkisebb mozdulatáig, egész életre beíródtak a testpárba. Minden egyes rezdülés ténylegesen, csalhatatlanul, egyetlen játékos mozdulat nélkül — mindez egy szempillantás alatt? A fáradtság e ritka eksztázisai után a magunkfajta mindenestre elveszett a testiség szokásos formulái számára.

És mi maradt még vissza ezek után?

Még nagyobb fáradtságok.

Vannak még szemedben az eddigieknél is nagyobb fáradtságok?

Több mint tíz évvel ezelőtt az alaszakai Anchorage-ból egy éjszakai géppel New Yorkba repültem. Nagyon hosszú út volt, indulás jóval éjfél után a Cook Inlet menti városból — ahol dagálykor a jégtáblák felágaskodtak, majd apálykor szürkésfeketén újra kigallopoltak az óceánba —, kora hajnalban, hófúvásban leszállás Edmontonban (Kanada), majd újabb leszállás, körözés a levegőben, aztán beállás lent, a leszállópályán, Chicago vakító, délelőtti fényében, landolás messze New Yorkon kívül, fullasztó délután. Végre a hotelban, rögtön aludni akartam, mint egy beteg elvágva a világtól — az alvás, levegő és mozgás nélküli éjszaka után. De aztán megláttam lent a kora őszi napfénytől távoli Central Park melletti utcákat, ahol, úgy tűnt, az emberek úgy sétálnak, mint ünnepnapokon — és azzal az érzéssel, hogy a szobában valamit elmulasztok, kifelé vágyódtam, hozzájuk. Kiültem egy kávéház teraszán a napra, közel a nyüzsgéshez és a benzingőzhöz, még mindig kábultan, bensőm félelmetes ingadozásával az átvirrasztott éjszaka után. De aztán, már nem tudom hogyan, fokozatosan, vagy megint egy szempillantás alatt, az átváltozás. Olvastam egyszer, hogy a melankolikusok úgy tudják áthidalni válságaikat, ha éjszakáról éjszakára megakadályozzák őket az alvásban, „énjük függőhídja”, amely veszélyes ingásba kezdett, ezáltal stabillá válik. Az a kép volt előttem, ahogy bensőmben a szorongás helyet adott a fáradtságnak. E fáradtság valahol gyógyulás is volt. Nem így mondják: „Leküzdeni a fáradtságot?” — E párbajnak vége volt. A fáradtság most a barátom lett. Újra itt voltam, a világban, és ráadásul — nem csak azért, mert ez Manhattan — a közepében. De jött még ehhez egy és más, sok minden, és egyik bájosabb, mint a másik. Késő estig nem csináltam mást, csak ültem

és nézelődtem; úgy éreztem, mintha még levegőt sem kellene vennem. Semmi feltűnő, fontoskodó légzőgyakorlat vagy jógatartás: csak ülsz, és a fáradtság fényében most megközelítőleg rendesen lélegzel. Folyton-folyvást mozogtak előttem, sokan, egyszerre, halhatatlanul szép nők — szépség, amelytől időnként még a szemem is nedves lett —, és mindegyikük láthatott, ahogy elhaladt mellettem: feltűntem nekik. (Sajátos, hogy mindenekelőtt a szép nők vették észre a fáradtság e pillantását, ahogy még néhány öregember és gyerek.) De fel sem merült, hogy mi, közülük valaki és én, azon túl is valamit kezdenénk egymással; nem akartam tőlük semmit, elég volt az, hogy egyszer végre így nézhettem őket. És ez tényleg a jó szemlélő pillantása volt, egy játékban, ami csak akkor sikerülhet, ha legalább egy ilyen néző részt vesz benne. E fáradt nézelődés cselekvés volt, tett valamit, beavatkozott: a játék szereplői ezáltal jobbak lettek, még szebbek — például azzal, hogy ilyen szemek előtt időztek el hosszasan. Ez a lassú szemrebbentés érvényesítette, érvényre juttatta őket. Az ilyképp szemlélőtől a fáradtság csodaként ragadta el az Ént, az örök nyugalanság-keltőt: minden más torzulás, szokás, hóbort és gondterheltség levált róla, csak a megtisztult szemek maradtak, még ha oly kifürkészhetetlenek is, mint Robert Mitchumé. És akkor: az öntudatlan szemlélődés messze a sétálgató szép nőkön túl is tevékenyvé vált, mindent bevont világának centrumába, ami csak élt és mozgott. A fáradtság a forma jótéteménye által ritmizálva felosztotta a szokásos zűrzavart — olyan felosztás volt ez, mely nem szétdarabolt, hanem felismerhetővé tett —, a forma, ameddig a szem ellátott, a fáradtság nagy horizontja volt.

Az erőszakos jelenetek, az összeütközések, a kiáltások is jótékony formák a nagy horizonton?

Most a béke, a köztes idő fáradtságát beszélem el, és azokban az órákban béke volt a Central Parkban is. És ami meglepő, úgy tűnt, hogy fáradtságom közrejátszik ott a ritka békénél, amennyiben a pillantás lenyugtatta?, enyhítette? az erőszak, a veszekedés, vagy csak egy barátságtalan mozdulat kezdő lépéseit — egy egészen más részvétellel fegyverezte le, mint amilyen a néha megvetendő alkotói fáradtságé: a megértő együttérzéssel.

De mi volt különös azon a pillantáson? Mi jellemezte?

Láttam — a másik számára érezhetően — a hozzá tartozó tárgyakat: a fát, amely alatt éppen elment, a könyvet, amit a kezében tartott, a fényt, amelyben állt, még ha az egy üzlet mesterséges fénye volt is; az öreg nőcsábászt világos öltönyében és szegfűjét a kezében, az utazót nehéz csomagjával; az óriást, vállán láthatatlan gyermekével; magamat, a parkerdő kavargó lombjában; mindannyiunkat, az ég-gel a fejünk felett.

És ha nem volt ilyen tárgy?

Akkor a fáradtságom teremtette meg, s a másik, aki az imént még az ürességben tévelygett, egyik pillanatról a másikra maga körül látta a tárgy auráját. — És tovább: ez a fáradtság tette, hogy az ezernyi keresztül-kasul összefüggéstelen történés előttem, a formán túl, sorba rendeződött; mindegyik úgy rögzült belém, mint egy — csodálatosan finoman tagolt, könnyedén összefűzött elbeszélés pontosan oda illő része; az események pedig maguk meséltek, szavak közvetítése nélkül. Fáradtságomnak köszönhetően a világ megszabadult neveitől, és kitágult. Van ehhez egy kissé elnagyolt képem nyelvi énem és a világ négyféle viszonyulási módjáról. Az elsőben néma vagyok, fájón kizárva az eseményekből, — a másodikban hangzavar, a fecsegés kintről a bensőmbé hatol, míg én továbbra is ugyanolyan néma vagyok, legfeljebb kiáltásra képes, — a harmadikban élet árad belém, ami önkéntelenül, mondatról mondatra elbeszélésre indít, irányított elbeszélésre, többnyire valaki meghatározhatónak, egy gyereknek, barátoknak —, és a negyedikben, ahogy azt a legerőteljesebben a tisztánlátó fáradtságban éltem meg, a világ beszél, hallgatásba burkolózva, teljesen szótlantul, magának és nekem, ott a szomszédos, ősz hajú nézelődőnek, vagy emitt, a ríszáló bombanőnek. Minden békés történés egyben elbeszélés is volt, és ez, másként, mint a harci események és háborúk, amelyekhez csak egy énekesre vagy krónikásra volt szükség, fáradt szememben magától rendeződött eposszá, és ráadásul, ahogy számomra világossá vált, ideálissá: a rohanó világ képei összeilleszkedtek, egyik a másikkal, és alakot öltöttek.

Ideálissá?

Igen, ideálissá: hiszen benne minden a megfelelő dolgokkal történt, és újra és újra történtek dolgok, semmiből nem volt itt túl sok, és semmiből nem volt túl kevés — minden úgy volt, ahogy az egy

eposzhoz illik; önmagát elbeszélő világ önmagát elbeszélő történeteként, amilyen lehetne. Utópikus? „La utopia no existe”, olvastam egy plakáton, ami lefordítva annyit tesz, „Nem létező hely nem létezik”. Gondold végig egyszer, és a világ története forogni kezd. Az én hajdani utópikus fáradtságom mindenesetre teremtett egy helyet, legalább ezt az egyet. Sokkal több tájékozódási képességet éreztem ott, mint egyébként bárhol. Bár nemrég érkeztem, fáradtsá-gomban úgy fogadtam a hely illatát, mintha régóta ismerős lenne. — És e helyen a következő évek hasonló fáradtságaiban még több gyűlt össze. Feltűnő, hogy eközben gyakran köszöntek rám, idegenre idegenek, mert ismerősnek tűntem, vagy egyszerűen csak úgy. Edinburghben, ahol már órák teltek el azóta, hogy megnéztem Pousintól „A hét szentség”-et, amely a keresztséget, az úrvacsorát és a többit végre megfelelő távolságtartással mutatta be, egy olasz vendéglőben ültem sugárzó fáradtságommal, és — kivételesen ehhez a fáradtsághoz tartozó magabiztossággal hagytam magam kiszolgálni, a pincérek végül mind megegyeztek abban, hogy már láttak egyszer, méghozzá mindegyikük más helyen: az egyik Santorinon (ahol sosem jártam), a másik múlt nyáron a Garda-tónál hálóz-sákkal — sem a hálóz-sák, sem a tó nem stimmelt. A Zürichből Bielbe tartó vonaton — a gyerekek évzáró ünnepségére utaztam egy álmatlan éjszaka után — egy hasonlóan kialvatlan, fiatal nő ült velem szemben, aki a Tour de Suisse záróünnepségéről jött, ahol bankja megbízásából a versenyzőknek kellett a gondját viselnie: virágot átadni, az emelvényen állók arcára csókot... A fáradt nő elbeszélése oly átmenet nélküli volt, mintha egyébként már mindent tudnánk egymásról. Az egyik, aki egymás után kétszer győzött, és csókját ismét meg kellett hogy kapja, már fel sem ismerte közben őt; ennyire csak a sport érdekli a versenyzőket, mesélte derűsen, de teljes tisztelettel, nem csalódottan. Most már nem akar lefeküdni, hanem így, ahogy van, éhesen, a barátnőjével ebédel Bielben; ennek kapcsán lett világos számomra egy további alkalom a világban bízó fáradtság számára: ez a bizonyos éhségérzet. A jóllakottság fáradtsága nem képes ilyesmire. „Éhesek voltunk és fáradtak”, így meséli el a fiatal nő Ned Beaumontnak kettőjükéről szóló álmát Hammett „Üvegkulcsok”-jában: ami összehozta őket a későbbiekre is, az az éhség és a fáradtság volt. — Úgy tűnik, az ilyenfajta fáradtságokra a gyerekek — újra és újra az ült körülvevő tágranyílt-szemű, várakozásteli forgolódás — és az együtt-fáradók mellett különösen



az idióták és az állatok fogékonyak. Néhány nappal ezelőtt, itt az andalúziai Linaresben, a padon üldögéltem, befejezve délelőtti és -utáni jegyzetmunkálatomat, amikor hozzátartozójának kezét fogva, egy idióta ugrabugrált el mellettem — ő az, aki nincs *jelen* —, s olyan kerek szemekkel nézett rám, mintha egy magához hasonló látna, vagy másképp: valaki még különösebbet. Nem csak a szeme, a mongoloid egész arca rámragyogott, még meg is állt és szabályosan tovább kellett rángatni onnan — arcán a tiszta gyönyör, egyszerűen attól, hogy egy pillantás észrevette, és fogadta az övét. És ez ismétlés volt: ott, a fáradtság idiótáinak látókörében, már a földkerekség idiótái, európaiak, arabok, japánok játsszák saját színjátékuakat gyermeki örömmel. — Amikor egyik munkám végeztével hosszú, fátlan talajon átvezető gyaloglás után „fáradtságtól átitatva” egy Medea nevű falu erdejének széléhez értem, a fűben egy kacsapár, egy szarvas és egy nyúl hevert egymás mellett, és felbukkanásomkor, az első menekülő mozdulatok után, fűvet tépdesve, legelészve, ide-oda totyogva mutogatták egyenlőségüket. — A katalániai Poblet kolostoránál, az országúton, két kutyával találkoztam, egy naggyal és egy kicsivel; mint apa és fia, akik aztán velem tartottak, egyszer mögöttem, másszor megelőzve engem. Olyan fáradt voltam, hogy szokásos félelmem a kutyáktól elmaradt, és azonkívül azt képzeltem, hogy gyakori járkálásommal már átvettem a környék szagát, és a kutyák bizalmukba fogadtak. Csakugyan, még játszani is kezdtek: „az apa” körülöttem szaladgált, a „fia” utána, és a lábaim között. Igen, gondoltam, ez igazi kép az emberi fáradtságról: megnyit, átenged, átjárót teremt minden teremtmény eposzához, most e két állathoz is. — De itt talán helyénvaló volna egy közbeszúrást tenni: a Linares előtti törmelék- és kamillapusztán, ahova minden nap kijárok, az előbbihez képest egészen más eseményeknek lettem tanúja emberek és állatok között. Erről csak címszavakban: A távolban, a romok vagy kőtömbök árnyékában magányosan üldögélők mintha pihennének, ám valójában lesben állnak, lőtávolságnyira a hajlékony karókra feszített, kőtörmelék közé állított kicsiny kalitkáktól, bennük alig van hely a csapdosó, a kalitkát annál inkább lengésbe hozó kismadarak számára; nagymadaraknak szánt mozgó csalétkek. (A sas árnyéka messze a csapdától az én papíromra vetül, az ólombánya romjai mellett, e csendes, mármár kísérteties eukaliptusz-ligetben, szabadtéri íróhelyemen, az eksztatikus rikoltozástól és harsonáktól hangos spanyol nagyhét idején.) Avagy

a naplementével a cigánytelepről a mezőre özönlő féktelen gyerek-sereg, kecses, nemes tartású kutya táncol velük körbe-körbe, aztán magukon kívül üvöltöznek, miként egy spektakulum közönsége, amit egy suhanc ad elő: benne a prédává lett szavannai nyúlal, a kutya rárohanásával, a horogütő megkeresésével, a kutya először csak játékosan harap nyakszirtjébe, a nyúl hagyja magát, majd újra menekül, még gyorsabb lerohanás, a kutya magasra emeli szájában, így forgatja ide-oda, fogai közt a zsákmánnyal végigrohanja a mezőt, a nyúl visít. A spektakulum a gyereksereg hazavonulásával zárul, a vezető magasra tartott kezéhez ugráló kutyával, ahol fülénél fogva lóg a nyúl, véresen, elernyedttappancsokkal, néha megmegrándulva, apró alakja a legelső a naplementével szembe tartó menetben, és magasán a gyerekfejek felett, profilból látható a nyúl arca, amely tehetetlenségében és elhagyatottságában mind az állati, mind az emberi arcot meghaladja. Avagy épp tegnap, az írásból hazafelé menet, az eukaliptusz-ligetből a városba, a kölykök: az olíva-földek melletti kőfalnál, olajágakkal és nád-pálcákkal száguldoztak ide-oda, szétrugdálva a köveket, s lábaikkal meglökődve az alattuk összetekeredett vastag és hosszú kígyót, amely fejrángáson és nyelvöltögetésen kívül alig mozgott — még a téli álomtól nehézkesen?, de most már szabadon a napon. Aztán minden oldalról pálcaütések zúdulnak rá — a széthasadó, de keményen suhintó nád —, végül a tovább ordibáló, ide-oda száguldó majdnem-gyerekek ütéseire (emlékeimben én is köztük vagyok) a kígyó felegyenesedik, egészen magasra, igen szánalmasan, nem támadóan, még csak nem is fenyegetően, csak előrenyújtja mintegy veleszületett kígyómozdulattal a nyakát, és így felegyenesedve, profilból, összevert fejjel és a száján kiömlő vérrel, az összeroskadás előtti pillanatban, hirtelen olyan, mint a nyúl. Olyan, mint a színpad mélyéről egy pillanatra előtűnő harmadik szereplő a szokásos állat- és emberalakokkal teleházolt függöny felhúzásakor: — De honnan ben-nem az ellenállás minden ilyen borzalommal szemben, amelyek nem beszélnek el semmit, de annál inkább igazolják, hogy még *to-vább* is mondjam, amit azok az egyesítő fáradtságok elbeszélnek nekem; és közben az epikus áradást mintha egy mégiscsak természetes nekilendülés váltaná ki bennem — tovább és tovább.

Igen, de nem veszed észre, hogy az előbbieket nem pusztán borzalmak voltak, és bár csak lejegyezni akartad őket, közben, akaratod

ellenére, majdnem elbeszélésbe fogtál? És hogy a borzalmak kiszínezése szemléletesebb, vagy mindenesetre szuggesztívabb fáradtság-eposzod mégiscsak békés eseményeivel szemben?

De én nem akarok szuggesztív lenni. Nem győzködni szeretnék — még a képekkel sem —, hanem emlékeztetni mindenkit a maga legsajátabb fáradtságára. És ennek a szemléltetése talán már most, e próbálkozás lezárása előtt elkövetkezik — amennyiben a közbeeső idő elég fáradtságot hoz nekem.

Nos hát, anekdotáidon és töredékeiden túl, mi az egysége, a lényege az utolsó fáradtságnak? Miképpen hat? Mit lehet kezdeni vele? Lehetősé teszi-e a fáradt ember cselekvését?

Már ő maga a legjobb cselekvés, nem kell vele semmit sem kezdeni, mert már önmagában is kezdet, tett — „megtenni a kezdő lépést”, mondja a köznyelv. Kezdőlépése tanítás. A fáradtság tanokat ad — ez használható. Minek a tanítása ez? — kérded. A gondolkodás történetében volt egy korai elképzelés az „önmagában való” dolgokról, ami időközben túlhaladottá vált, mivel a dolgok önmagukban sohasem képesek önmagukat megmutatni, csak a „velem való” egységében. Azok a fáradtságok pedig, amelyekre én gondolok, megújítják számomra e régi elképzelést, és még érzékletessé is teszik. Továbbá: Az elképzeléssel együtt közvetítik az ideát. Továbbá: a dolgok ideájában, mintegy kézzelfoghatóan, megérintem a törvényt: A dolgok nem csupán *olyanok*, amilyenek az adott pillanatban mutatják magukat, de *olyannak is* kell lenniük. Még tovább: Az ilyen fundamentális fáradtságban a dolgok sohasem csak önmagukban jelennek meg, hanem mindig együtt másokkal, és legyenek bármily kevesen is, a végén minden egyben van. „Most még a kutya is ugat — minden együtt van!” És végül: az ilyen fáradtságok felosztásra várnak.

Miért egyszerre ez a filozofikusság?

Igaz az — talán még mindig nem vagyok valóban fáradt —, hogy a végső fáradtság órájában nincsenek már filozófiai kérdések. Ez az idő egyben tér is, és ez a tér egyben a történelem. Ami van, az *lesz* is együttal. A másik — én leszek. Az a két gyerek ott, fáradt szemem előtt, most én vagyok. És ahogy a nővér az öccsét vonszolja a termen át, ez ad egyben értelmet annak, aminek értéke van, és semmi

sem értékesebb a másiknál — az eső, amely a fáradt ereire esik, ugyanolyan értékű, mint a folyó túloldalán haladó ember látványa —, és ez éppolyan jó, amilyen szép, így illik, és ennek továbbra is így kell lennie, és valósnak mindenekelőtt. Ahogy a nővér, azaz én, a csípőjére veszi az öccsét, engem, ez *valós*. És a fáradt pillantásban a relatív abszolútnak mutatja magát, és a rész egésznek.

Hol marad a szemléltetés?

Van egy képem a „Minden egyben” számára: Az a rendszerint holland, tizenhetedik századi virágcsendélet, ahol a virágokon élethű módon itt egy bogár, ott egy csiga, itt egy méh, ott egy lepke ül, és talán egyik sem sejtí a másik jelenlétét, de a pillantásban, az én pillantásomban, minden egyben van.

Nem próbálnál meg művelődéstörténeti kitérő nélkül szemléletes lenni?

Akkor ülj hát le velem a földút menti kőfalra, remélem, közben te is eléggé megfáradtál, vagy ami még jobb, mert jóval közelebb esik a földhöz, guggolj le velem az út középső füves csíkjára. Milyen hirtelen fedi fel magát ebben a színes visszfényben a „Minden egymás mellett” világtérképe: megfelelő távolságban, egészen közel vagyunk a foltnyi földhöz és együtt látjuk a felágaskodó hernyót a fereghosszúságú, soktagú, homokba fúródó pondróval, ezt együtt az olíwabogyón billegő hangyával és egyszerre a szemünk láttára nyolcassá görbülő kéregháncsal.

Ne képleírást, hanem elbeszélést!

Néhány nappal ezelőtt itt az andalúziai földút porában, oly ünnepélyes lassúsággal, mint a passió- és gyászszobrok, amelyeket Andalúziában a nagyhét alatt póznákon hordoznak az utcákon, egy vakondok teteme mozgott, és alatta, mikor megfordítottam, aranylóan csillogó dögbogarak menete vonult, és az előző, téli hetekben, a Pireneusokban, egy ugyanilyen földúton, ugyanígy guggolva néztem a havat hullani, az apró szemcsés pelyheket, amelyek lehullva megkülönböztethetetlenül lesznek a fényes homokszemekről, olvadás-kor azonban lassan a porba szívárogyva sajátos jeleket hagynak maguk után, sötét foltokat, egész másilyeneket mint az esőcseppeké, sokkal nagyobbakat, szabálytalanabbakat, és gyermekként ugyanekkora távolságra a földtől, úgy, ahogy most guggolunk, a reggel

első fényében ugyanilyen osztrák földúton mentem a nagyapával, mezítláb, ugyanolyan közel a földhöz, mint amilyen világűrnyi távolságban a nyári esőcseppek becsapódásaitól, e porba szórt kráterektől, az első, újra és újra ismétlődő képemtől.

Végre emberi arány a fáradtság hatásának hasonlataiban, s nemcsak a tárgyak kicsinyített arányai! De miért mindig csak téged látunk, fáradtként, egyedül?

Legnagyobb fáradtságaim mindig úgy jelentek meg nekem, mint a mi fáradtságaink. Később a karsztvidéken, Dutovljében, éjjelente idős férfiak álldogáltak a söntésnél, és én velük voltam a háborúban: a fáradtság rávési történetüket azokra is, akikről semmit sem tudok. — Az a kettő ott, hátrafésült, nedves hajjal, szikár arccal, repedezett körmökkel, tiszta ingben, labrador parasztok, akik egész nap a pusztaságban robotoltak és hosszú utat tettek meg gyalog idáig a városi kocsmáig, eltérően a többi ott álldogálótól; mint az ott, aki egyedül falja ételét, távol családjától, idegen itt, otthoni cége szerelési munkára küldte a linares-i Landrover-gyárba; mint az az öreg, aki mindennap kint az olajfa-földek szélén, lábainál kiskutyával, könyökét egy villás ágba támasztva gyászolja halott feleségét. — Az ideálisan fáradtnak „lesz a képzelet”, csak épp máshogyan, mint mondjuk a Biblia vagy az Odüsszeia alvóinak, akiknek van arca — arc nélkül: megmutatva nekik, hogy mi van. — És most, ha fáradt nem is, de elég szemtelen vagyok ahhoz, hogy elbeszéljem a fáradtság utolsó lépcsőjének ábrándképét. E lépcsőn a megfáradt Isten ül, fáradtan és hatalmátvesztetten, fáradtságában azonban — egy hajszállal fáradtabban minden emberfáradtnál — mindenütt jelenvalón, és egyetlen pillantásával, amely, ha tudatára ébredne és érvényesítené a látottakat, bárhol legyenek is azok a világtörténelemben, mégis valamiféle hatalommal rendelkezne.

Elég a lépcsőkből! Beszélj már egyszer az előtted lebegő fáradtságról úgy, ahogy az jön, a maga összevisszaságában.

Köszönöm! Ilyen összevisszaságra van most szükségem, nekem és a problémámnak. — Tehát: pindaroszi óda, a győztes helyett a fáradthoz! A pünkösdi társaságot, ahogy a Szentlélek jövetelét várják, egytől egyig fáradtnak képzelem. A fáradtság inspirálása kevésbé szól arról, mi a teendő, inkább arról, hogy mit kell úgy hagyni. A fáradtság: angyal, aki megérinti az egyetlen álmodó király ujját, mia-

latt a többi király álmatlanul tovább alszik. *Az egészséges* fáradtság — már maga a gyógyulás. Egy bizonyos fáradt ember körül, másik Orpheuszként, a legvadabb állatok gyűlnek össze, hogy végre együtt lehessenek fáradtak. A fáradtság adja a ritmust a szétszóródott magányosoknak. Philip Marlowe — megint egy magándetektív — eseteinek megoldása közben, minél több átvirrasztott éjszaka követte egymást, annál jobb és éleselméjűbb lett. A fáradt Odüsszeusz elnyerte Nausziká szerelmét. A fáradtság olyan fiatallá tesz, amilyen még sohasem voltál. A fáradtság, mint a kevesebb Én többlete. A fáradtság nyugalmaiban minden bámulatossá válik — hisz milyen bámulatos az a papírköteg, amit az a bámulatosan kedélyes férfi a bámulatosan csöndes Calle Cervantes-en visz a hóna alatt! A fáradtság lényege: egyszer húsvét éjszaka a feltámadás ünnepén a falu öregjei hasmánt feküdtek a sír előtt a templomban, vörös brokátköpeny a kék munkaruha helyett, napégette bőrük hátul tarkójukon az életen át tartó megfeszítéstől a repedezett földéhez hasonló sokszögű mintát vett fel; a haldokló nagymama csendes fáradtságában az egész házat lecsendesítette, még férje javíthatatlan indulatosságát is; és itt, Linaresben, esténként megfigyeltem, hogyan fárad meg a sok csöppség, akiket a bárókba magukkal visznek: már semmi mohóság, semmi erő a kézben, már csak játszadozás. — És mindezek mellett még azt is elmondd, hogy az elválások megmaradnak a fáradtság ilyen mély képeiben?

Így jó és szép: egyfajta szemléletesség nem vitatható el a problémádtól (még akkor sem, ha az a misztikusok tipikus hebegése is marad). De hogy hozhatók létre efféle fáradtságok? Mesterségesen ébren maradni? Kontinentális repülőutakat tenni? Erőltetett menetben? Herkulesi munkával? Kipróbálni a halált? Van recepted az utópiádhoz? Serkentőtabletták az egész lakosságnak? Vagy por alakban, fáradthatatlan-ország vízműiben az ivóvízhez keverni?

Nincs receptem, még magam számára sem. Csak annyit tudok: Az ilyen fáradtságok nem tervezhetők; nem jelenthetnek célt. De azt is tudom, hogy sosem jelennek meg ok nélkül, mindig csak nehézségek után, átmenetben, túllendülésben. — Most pedig álljunk fel és menjünk ki az utcára, az emberek közé, hadd lássuk, int-e felénk valami kis közös fáradtság, és mit mond el ma nekünk.

De nem az üldögélés tartozik az igazi fáradtságához, ahogy az igazi kérdéshez is a felállás? Ahogy az öreg hajlott hátú asszony a kert-helységben mondta, akit ugyancsak ősz hajú, mégis mindig nyug-hatatlan fia újra csak siettetett: „Ó, *üldögéljünk* még egy kicsit!”

Igen, üldögéljünk. De ne itt, az embermentes ürességben, az euka-liptusz zúgásában, egyedül, hanem a boulevardok és avenidák szé-lén, szemlélődve, talán egy zenegép közelében.

De hisz Spanyolországban nincs egyetlen zenegép sem.

Itt, Linaresben, van egy, egy egészen különleges.

Mondd el.

Nem. Majd máskor, majd ha a zenegéppel próbálkozom. Talán.

De mielőtt még az utcára lépünk, egy utolsó képet a fáradtságról!

Rendben. Ez egyben utolsó képem is az emberiségről: megbékélve az utolsó pillanatokra, egy kozmikus fáradtságban.

#### *Utószó:*

Azok a szavannán felállított kismadár-kalitkák nem sasok csalétké-ül szolgálnak. Egy férfi, aki a közelben egy ilyen kalitka mellett üldögélt, azt válaszolta e kérdésemre, azért viszi ki őket a földekre, a kötörmelék borította vidékre, hogy természetes környezetben hall-gassa *énekeiket*; mellettük a földbe szúrt olívaágak sem azért van-nak, hogy az égből a sasokat lecsalogassák, hanem hogy *dalra* fa-kasszák a csízeket.

#### *Második utószó:*

Vagy a csízek mégiscsak a fenti sasnak szökdécselnek — hogy a változatosság kedvéért *zubanórepülésben* láthassuk őt?

*Linares, Andalúzia, 1989. márciusa*

*Peter Handke*

# A világ kitalálása\*

Milyen hideg és mozdulatlan négy-ötezer méter mélyen a tenger annak a hajónak a gerince alatt, amely tengert átszelő útján viharba kerül? Hogy hívják a sötétségen átlebegő világítóhalakat?

Mi az, hogy — sötétség? És mit jelent az, hogy félelem, gyász vagy *remény*? Mi az, hogy búcsúzás? Mi történik, ha egy kikötői hídnál két szerelmes el kell hogy hagyja egymást? Melyik kikötőben? Vagy talán nem is hídról, nem is kikötőről van szó; vasúti sínről vagy csak egy fütetlen, utcára nyíló szobáról, melyben utoljára fogják egymás kezét? Mit mondanak egymásnak? Némák maradnak? Este van? Kora reggel? És az ég, ami alatt az elhagyott végül távol marad — inkább felhős, borús vagy kék és üres?

Ugatni kezd egy kutya. Hol? Melyik udvarban? Vagy e dühödt ugatás a kaszárnnyából jön, a tér túlsó feléről? Melyik térről van szó? És kutyaugatás ez biztosan? Vagy egyszerű gépzaj? Motor talán? Hogy működik egy belsőégésű motor? Gyújtáshiba durranása túlhallatszik egy gát zúgásán is? Vagy egy lövés hangja volt?

Milyen az, ha valaki a világ zajától megsüketül? A csengés a fejében — saját vérének hangja vagy csak valaminek a visszhangja, ami mindörökké a csendbe zuhan vissza? Mi tesz vakká egy embert? És mi erőszakossá?

Mennyi ideig tart a pólusi éjszaka a Mindenszentek-öbölben, Novaja Zémlján? Milyen mély egy sír? Hány hintaszék forog egy lánchintán? És ez a világos határsáv a háttérben — hegyek? Havas hegycsúcsok? Mikor kezdett esni? És mi tűnt el a hófúvásban? És aztán? Mi történt aztán? És azután? És így tovább...

\* A fordítás eredeti címe: *Die Erfindung der Welt*

in: *morgen*. Kulturzeitschrift aus Niederösterreich 1995/104.



Mikor valaki mesélni kezd, ilyen és számtalan ehhez hasonló kérdést kell tudni megválaszolni, és minden egyes válasz után újabb és újabb kérdéseket kell intéznie magához és a világhoz. Mégis sokkal, de sokkal korábban, mielőtt még válaszolni, beszélni, mesélni kezdene, meg kell állni, el kell hallgatni, embereket, életük menetét, házakat, utcákat kell megfigyelni, földeket és csatamezőket, előkerteket és szeméthalmokat, mielőtt nekirugaszkodnánk, és valami olyasmit mondanánk, hogy: „Volt *egyszer* egy...”

Történetének belseje felé vezető útján, már egy esti séta leírásának alkalmával, mondjuk északon, egy tengerparti városban, figyelemreméltó kérdések hosszú sorára akadhat az elbeszélő, kérdésekre a meteorológia, a történettudomány, az antropológia, az állattan köréből, és így tovább, az éjszakai sziklapart és a lundák alvó rajának pusztá leírásakor a madár- és a kőzettan, a botanika és az asztronómia kérdéseire, és így tovább... És az elbeszélő történetének belsejébe vezető útján talán levéltárakat, könyvtárakat és tudományokat fog faggatni, hogy bizonyosságot szerezzen néhány élet történelmi és természeti helyzetéről, a saját alakjairól, állatairól, tárgyairól.

De ha le is mond minden természettudományos ismeretről és azt mondja: elég nekem a sajátom, magamról beszélek, csak magamról, csak a legbizalmasabb dolgokról beszélek, arról, amit egyes egyedül csak én, és a legjobban tudhatok — az elbeszélő előtt akkor is másképp, és mindig újnak jelenik meg a világ — mielőtt elkezdené történetét, először meg kell bizonyosodnia a leg-egyszerűbb dolgokról is. Ezen az estén, a kezdeteknél, egy falu jelenik meg, mondjuk esős éjszakán, üres az utca, néhány ablak világít, vagy nem is, nem éjszakai eső; legyen tél. Legyen tél. A földek, a kertek, mind behavazva.

De mi az a varázslat, mi az az erő, ami e falunak csak egyetlen házát is — vagy a pusztá havat — nyelvvé alakítja, szavakká változtatja — és mi az a varázslat, amikor az utca sötétlő végén egy ember jelenik meg. Férfi? Öregember?

Amiről folyton beszél — az elbeszélő történetében, nyelvében az egész világot még egyszer ki kell hogy találja, még egyszer és mindig újra kell alkotnia, és többé nem gondolhat a hallgatók, az olvasók figyelmével, kell a csend, amelyben végre beszélni, mesélni, írni kezdhet:

*Késő este volt, mikor K. megérkezett. A falu vastag hó alatt pi-bent. A várhegyet nem lehetett látni, köd és sötétség vette körül, a*

*nagy kastélyt a leghalványabb fény sem jelezte. K. sokáig állt a fahídon, mely az országútról a faluba vezetett, és föl nézett a semmibe.*

Az első mondatok. Az első mondatokkal az elbeszélő elvált a történet végtelen sok lehetőségétől, és egyetlen egy mellett, a maga lehetősége mellett döntött, és az összes lehetséges helyszín, idő és személy között megtalálta a maga helyét, a maga idejét, a maga alakját. Most végre nem kínozza többé, hogy a világ fennmaradó része kimondatlanul, *elmeséletlenül* sodródik el mellette. Mert a történetét elkezdte, a maga egyetlen, összetéveszthetetlen történetét, és benne fedezi fel sorra mindazt, amit a világról tud, amit benne megélt, megtapasztalt és talán megszenvedett. És miközben írni kezd, a világ számára tökéletesen néma térré lesz.

Néha persze a történet belsejébe vezető út túljuthat minden védettségen és néha fájdalmas magányba ér. Mégis különös, hogy miközben egyre inkább távolodik valós figuráitól és a világos ablakoktól, egymás után változnak nyelvvé a házak és a hó és a fák és az emberek és minden, az elbeszélőhöz egyre közelebb kerülnek történetének alakjai és tárgyai, míg végül áthatolnak rajta és újra felfedezi magát a leghomályosabb és legidegenebb történetekben is. Történetének belső mélységében — akárha a világ közepén.

Mesélés közben előfordulhat, hogy elfogy a bátorság: mennyi mondatot leírt, mennyi kérdést megválaszolt és mennyi emléket összegyűjtött. Jegyzetek, jegyzetfüzetek, a világ mennyi félelmetes és csodálatos képe, és mindez csupán a képzelet lehetősége, hogy mi történt, hogy mi történhetett volna vagy hogy mi lehetne — és mégsem akar belőle semmi önálló történetté változni. Hát nem tűnik el egyszer minden történet kezdete és vége nyomtalanul az idő tágasságában?

Vigasként felütött könyv hever előtte, befejezett történetekkel teli kötet, melyben *üteletről*, átváltozásról, vidéki orvosról, bányalátogatásról vagy *büntetőtelepről* mesélnek, mikor hirtelen hallani véli egy gép zaját, egy szörnyűséges gép zaját; tűi egy büntetőtelep elítélteinek testére ír, húsába szúr szavakat, egész mondatokat — és gyilkol, miközben egyre ír és ír. Megigézve e gépezet látványától, már szólalna is meg az elbeszélő: ez én vagyok, ez az elítélt, én, rám írnak és az írásban pusztulok el.

De akkor felébred, megkönnyebbülve félreteszi egy pillanatra a könyvet. Ez csak egy történet volt, egy történet, melynek volt kez-

dete és vége, és mint minden történetnek, úgy az övének is lesz kezdete és lesz befejezése.

A befejezés. Micsoda óra, micsoda nap, amikor az elbeszélő megtalálja az utolsó mondatát, a kijáratot, ahol ki kell lépnie, vissza kell térnie a világ szélére. De ott, a rövid vagy hosszabb csendet követő hatalmas hangzavarban, kérdő, dicsérő, szomorú, lelkes, értetlen és rosszindulatú kérdések káoszában, amely rázúdul hirtelen és történeteit akarja továbbmesélni, kommentálni vagy egészen egyszerűen csak túlkiabálni, az elbeszélő nem maradhat, nem szabad annak maradnia, ami addig volt. Mert miközben minden más hang egyre hangosabb lesz, a sajátja elveszik. Végigmondta a történetét. Mit tehetne most és még hozzá.

Ha nem maradhat meg annak, ami volt, át kell változnia. És az elbeszélő, aki történetében embereket, házakat vagy behavazott falut változtatott át nyelvvé, a hangzavarban most maga is átváltozik egy sokrétű történet figurájává, amit boldogulásáról vagy boldogtalanságáról kezdenek mesélni. Történetek, melyeknek irányát és végét ő már nem határozhatja meg. Neki nincs már több mondanivalója.

Mit tegyen? Maradjon csendben és figyeljen? Minden kísérlete, hogy folytassa történetét, megóvva a legrosszabbtól, legalább annyira kimerítő lenne mint reménytelen: amit elmesélt, amit leírt, sehol másutt nem lehet világosabb és egyértelműbb, mint a történetek belsejében. Mit tehet? Elfordulhat újra és újra, és szótlannul távozhat. De hová?

Először nyílt vidéken át, még mindig védtelenül, de a visszamaradók számára már egyre parányibbá és jelentéktelenebbé lesz. Onnan is tovább, mindig tovább, mígnem egyszer, egy dübörgő város szélén vagy magasan fent a hegyekben, vagy egy lankás, fátlan domboldalon felismerhetővé válik egy új történet belsejébe vezető út, egy hófedte, vagy nyáriasan poros, szögesdróttal vagy virágos reketyéssel szegélyezett út, amelyen az elbeszélő újra megtalálhatja alakját, és végül visszatérhet a világ közepébe.

# Puzzle

(regény-tervlexikon)

## ABC

A betűk rendje és sorrendje. Az első betű a legmagasabb rendű, és így tovább a végéig. Ha hátulról kezdjük, (ezt másodszorra tehetjük) a hierarchia megfordul. Ha a két tendenciát szabályokkal látjuk el — a pasziánszhoz hasonlóan — rendszerként kezeljük és lejátszunk a folyamatot, úgy két történethez jutunk, melyek egymással vonatkozásba hozhatók. A betűk értékének (hierarchiában elfoglalt helyének) meghatározására a tradicionális sorrenden kívül más módszereket is követhetünk: 1. Előfordulásuk gyakorisága a nyelvben — lehet első a legritkább, vagy a leggyakoribb. 2. A kultúrtörténeti hagyomány során hozzájuk tapadt szavak stílusértéke, jelentése, fontossága szerinti preferencia. 3. Alakjuk, vagy a gyerekkori emlékek keltette színeképzetek szerinti preferencia.

A Játék: Ha megvan a hierarchia, osszuk a betűket négyes rendekbe mint a kártyát, mondjuk színeik szerint (azonos értékű betűk is vannak — mint a négy ász). Fogjunk egy szöveget, melyről úgy gondoljuk, hogy benne van elrejtve a titok, vagy az ahhoz vezető út / utak / utak egyike. Hasonlítsuk össze a betűk szövegbéli hierarchiáját a mi hierarchiánkkal. A betűk sorrendje különbözni fog, ha tetszik össze vannak keverve. Kezdjük el variálni a szöveg betűit az előre megállapított szabályok szerint. A cél a szöveg betűinek eltüntetése, a „négy ász” rendjébe való beillesztése, a végső sorrend megtalálása, vagy csak keresése. Ha a végső sorrendet megtaláljuk, a szöveg eltűnik, ha nem, akkor más történeteket, újabb szövegeket kapunk → zaj.

A Szabályok: Ugyanúgy meg lehet keresni őket, mint a betűk rendjét, vagy a történetet. Ha a szabályokat nem ismerjük, a következők-

ből indulhatunk ki: Egyéb történeteket használunk, melyekben éppúgy benne lehet amit keresünk, esetleg vesszük az első variánsait / kommentárjait / értelmezéseit, aztán az eredetihez való viszonyokból találjuk ki a Szabályt. Ha a Szabály ismeretét feltételezzük magunkról, és a betűk rendjének ismeretét nem (ami még sokkal inkább lehetséges), akkor visszafelé játszva azt is megtudhatjuk. Történet, Hierarchia, Szabály — a három közül kettőt ismernünk kell, hogy megtudjuk a harmadikat. (H és S ismeretében) a T-k lehetnek egymás folytatásai — mintegy hierarchiát állítva ezzel közöttük is. A H szempontja nem okvetlenül az elejétől végéig tartó sorrend: a legfontosabb lehet a végén is, az arany metszésponton, vagy másutt.

Ha a történetek hierarchiáját, a nagy Történetet úgy kaptuk meg, hogy annak részeinek (kis történetek) megkereséséhez a betűk más-más hierarchiáját, vagy más-más szabályokat használtunk történetenként, akkor a Történetet alkotó történetek sorrendjéből (H) következtetünk a megkeresésükhöz használt módszer igazságára. Azaz: a továbbiakban azt a betűrendet, illetve szabályrendszert használjuk, amely sikerre vitt.

Cím: Hatalom kezdőknek

## Építészet

I.) Vagy véletlen, vagy vélt tervezési hiba miatt, esetleg tervezés hiányában a szerkezetkész épület egy része megsüllyed, megroskad, szerkezeti károk, — ha több a pénzünk — omlások keletkeznek. Ezután kiszállnak a statikusok, felméri az elváltozásokat, és megtervezik a helyzet stabilizálását, az ebből adódó lehetőségek változatait; a szerkezetet ilyen formájában teszik biztonságossá, és a házat használhatóvá.

II.) Véletlen, vagy vélt természeti csapás felhasználásával: Villámcsapás, földrengés, földcsuszamlás: utalás az építmény természetfölötti erőkkel tartott kapcsolataira.

III.) Emberi-közéleti beavatkozás felhasználásával: Robbantásos merénylet, gyújtogatás, vagy az építési hatóság befejezést akadályozó közbelépése: utalás az építménynek a társadalmi eseményekkel, politikával, történelemmel tartott összefüggéseire.

A statikusok, majd ismét a tervezők munkája következik.

Alkalmazzuk az eljárást kert és tájépítészetre, városszerkezeti egységek kialakítására!

⇒ térkép.

## Év

Ellipszis alakú pálya, melyen megszokott módon az óramutató járásával ellenkező irányba haladunk. Fölül van a nyár, alul a tél, oldalt az átmeneti évszakok, melyek így természetesen rövidebbek. Az ellipszis csak elvi, mértani dimenzióit tekintve szabályos — ennek megfelelően telik az abszolút idő. A relatív időnek megfelelő pálya, az imaginárius pálya, nem szabályos, azonos sebességgel való haladás esetén helyenként hosszabb, vagy amennyiben megfelelő szakaszait azonos hosszúságúra préseljük, vagy nyújtjuk, úgy a természettudományos törvények szerinti haladási sebességünk változik meg az adott szakasz most már látens tulajdonságainak függvényében. Szemléltetésre a téli napforduló környéke a legalkalmasabb, mint a legjelentősebb deformációkat mutató szakasz: Kb. Luca napjától újév napjáig a pálya elsötétül; a fények különböző erősségű pontokba koncentrálnak, gyűrött, nehezen áthatolható lesz. Az efféle akadályok, megállító pontok, a tagadások hangsúlyossága miatt az év is felerősödik, az intervallumot követő szakaszból a létezés ide tevődik át, mivel januártól nincsenek pontok. Az év az év végével kifáradt, már nincs mire várni, a pálya olyan jellegtelen lesz, hogy szinte eltűnik, még csak nem is sötét, mivel szinte semmi, tehát színe sem lehet. Ez a tél végéig tart. Járjuk be a pályát, vagy használjuk tetszésünk, illetve képességünk szerint! ➔ posta

## Fogamzás

A gyerek nem is a dugástól van. Az egészet a nők és az ő ötleteik kiszolgálására létre hívott kultúra találta fel.

I. Hogyan működik a rendszer?

A rendszert nagyjából a civilizációval lehet leírni. Erről a nőknek fogalmuk sincs. A civilizációt a férfiak találták ki a fogamzással kapcsolatos téveszmék elterjedése után, hogy megfelelhessenek az elvárásnak, a nők és gyerekeik gondozásának. A rendszer elemei egymást értelmezik: fogamzásgátlás, gyereknevelés, jogrend, íratlan szabályok, ésszerűség stb.

II. Történeti háttér

A nők emancipálódása egybeesett az orvostudomány olyan később fejlődésnek nevezett változásaival, amelyek révén a téveszme terjedni kezdett. Az orvosok feldarabolták halott férfiak és asszonyok testeit, hogy megnézzék, mi van bennük. Az ott talált dolgokat aztán nem tudták mire vélni, a sok különféle színű, alakú és méretű

nyálkás húsok megfejthetetlen rejtélyt jelentettek számukra, míg egy olyan halottat nem találtak, amiben gyerek volt. A tudós orvosok ettől kezdve tudták, hogy honnan jön ki, de azt még mindig nem, hogy honnan megy be oda a jövevény. Ezt a pillanatot használták ki a nők, és a problémára érzékeny, velük szövetséges férfiak, hogy több évszázados aprómunkával megteremtsék a tudományt, a nevelést, a rendszer szemléltetésére alkalmas technológiát — virtuális képek megalkotására képes szerkezeteket, melyekkel láthatóvá tehetnek olyan nemlétező dolgokat, mint a gén.

III. Akkor mitől van a gyerek?

Nem tudjuk biztosan. Születésének körülményeit az alábbi lehetőségek közül egy, vagy több írja le — néhány közülük: 1. Gólya, és egyéb mesék; 2. Tudományos magyarázatok: északi szél, vagy lenyelt magok. 3. Isteni beavatkozás: pl. Zeusz esetei, vagy Jahve dolga Máriával.

Feladat: Az előző három, de főként a III. pont — az igazság — kutatása.

## Harc

Nagy veszélyek — életveszély — az ádáz ellenség nem könyörül. Legyen a célunk pusztán a menekülés, vagy a küzdelem, mindenképpen nagy kockázattal, a testi kínok, a halál, a megaláztatás lehetőségével jár. De barátok, vagy csak tisztességes emberek mellénk állnak, segítenek, megmentenek néha tudtunkon kívül — másokban csalódnunk kell. És szerelem, elválás, utazás, konspiráció.

Mindez a jelenlegi helyzetben lehetetlen, legalábbis valószínűtlen — majd a véletlennek kell valószínűvé tennie. És a diktatórikus jóléti állam modelljének (fasiszta demokrácia). Így a játék újra harccá válhat, és igazi játékká a harc. A fasiszta demokrácia a Legújabb-szövetség. ➔ újság. Egy jóságos zsarnokot akarunk.

## Naptár

A napok lehetséges rendjei. A szerző bizonyos — a szövegben megjelölt napokon — saját és mások életével kapcsolatos történeteket ír. A napoknak legfeljebb annyi sorrendje lehet, ahány párhuzamos történet fut. A történetek találkozási (szövegeződési) pontjait az író nem kerülheti el, mert azok a pontok őt magát adják ki. Mivel nem írhat le minden nap minden történetet, hiszen hogy mi a fontos, az sokszor csak egy másik napból látszik, nincs birtokában minden metszéspont-

nak az írás folyamán, így saját magát is közben alakítja: a szöveg részben a keresés, részben a már meglevő dolgok története. Nézzünk néhány példát: a munkahelyek egymásutánja, az ott dolgozó kollégák esetei, a szerző családja esetleg néhány családtag, vagy felmenő sztorija, az éppen olvasott, vagy írt szövegek, a szerző szervezete változásainak (⇒ test), táplálékául szolgáló növényi egyedek és állatok története, az időjárás változásai, a csillagok mozgása, a látott tévé és moziműsorok, az utcákon való közlekedés, az éjszaka átélt álmok és a nyaralások története, az aktuális horoszkópok szövege.

A hónapok és napok neveinek, az aktuális horoszkópoknak a története — ehhez az aktuális év helyett a szerző választhat előbbi, vagy későbbi évet is. Választhatja más kultúra más időszámításának naptárát, más faj, vagy szerveződés időszámításának módját: az anyag, vagy az élet keletkezésétől számított naptárt, az ufókét, vagy Atlantiszt, a Föld, a Világegyetem keletkezésétől számított, az anyag, vagy az idő keletkezésétől számított naptárt. Ha nem tudja választani, akkor előbb azt is meg kell írnia. ⇒ zaj

## Posta

A levél élete a feladástól a célba jutásig eltelt idő és távolság; születése a boríték leragasztása, halála a boríték feltépése. Levegője, tápláléka, és egész világa a posta. Ha a levélre nem írunk feladót, lehetlenné tesszük a címzettől való visszatértét válasz esetén, vagy ha a címzettet nem érte el. Megszabadítjuk magunktól. Ha nem írunk rá címet, megszabadítjuk a célhoz érés kényszerétől, így visszajön hozzánk. Szabadítsuk meg mindkét végponttól, mert a születése és a halála csak az emberek által értelmezhető a leragasztással és a feltépéssel. A levél nem ember.

Ne írjunk rá címet és feladót, ne lássuk soha többé!

Ha nem írunk rá keltezt, eltéved a napok szövetében. Arra viszont nincs bizonyíték, hogy ha szándékosan más dátumot írunk rá, akkor a kívánt helyre kerül az időben, hiszen nem azt érti, amit ráírunk, hanem azt, amit nem.

Feladat: Hogyan választhatjuk ki a levél megérkezésének napját, a posta születése óta létező napok bármelyike közül (⇒ naptár) — a levél számára, vagy számunkra tetszőlegessé téve azt.

Szabadítsuk fel a postát! A posta nem eszköz, a posta él. Szabadságot a leveleknek — a levél él!



## Találkozás

1. Az ismeretlenség fázisa — nem jegyezzük meg az utcán elmenő arcokat; ha ugyanaz a nő jön szembe máskor, nem tűnik ismerősnek. (Hacsak nem volt nagyon szép, vagy kedvünkre való, neadjisten a végzetünk, mert akkor igen, de ez már a következő fázist hívja.)

2. Ismertség. Már megismerjük (egymást), de nem törekszünk újbóli találkozásra.

3. Ha az eddigiek után mégis sűrűn találkozunk, akkor már akarni fogjuk a találkozást.

4. Véletlenül találkozunk is néha. Hogy milyen néha, az attól függ, mennyire akarjuk.

5. Ha akarjuk, akkor keressük az alkalmat, némi kémkedés után kezére játszunk a véletlennek, — de ez nem túl elegáns. Jobb, ha hagyjuk, hogy vágyunk esetén is magától sűrűsödjének a találkozások. (A „maga” az lehet ő is.)

6. Akart véletlen. Egy állandó hely és időpont — esetlegességi együttthatókkal. Vagy jön vagy nem, de ha igen, akkor ott, és akkor.

7. Irányított. Megbeszélt helyek és idők — ez a konspiráció magasabb foka — (sőt, talán a legmagasabb, mert az ezutáni már talán nem is konspiráció, hanem konfiguráció). Itt már az a véletlen, ha nem találkozunk a megbeszélt helyen és időben — a járulékosból lényegi lett, és vissza.

8. Egy térben és időben. Ez már a vég: az összeköltözés. A találkozás, mely utóbb lényegi lett, a járulékosból vált azzá. Itt ismét járulékos lesz, de a másik oldalról — a lényegi már egy új forma, az együttlét. A felbomlás előtti stádium. A felbomlás történhet halál útján, vagy más módon.

(Ha más módon történik, — szóval korábban — akkor így: (nagyjából minden úgy megy mint idáig, csak visszafelé!))

9. (A lényegi továbbra is az együttlét, a találkozás a járulékos — a nem együttlét itt nem is szerepel a rendszerben: előbb járulékos, majd lényegi lesz.) Észre vesszük, hogy különféle okok miatt, szűkség van a nem együttlétre is, tehát néha a kezére játszunk: néha véletlenül nem találkozunk.

10. Néha szándékosan nem találkozunk.

11. Szándékosan nem lakunk együtt.

(A bomlás folyamatának bármelyik stádiumában bekövetkezhet a halál.)

Cím: A véletlen akarása

### Térkép

Utcaneveket és házszámokat tartalmazó városrajz.

A könyv a város, a részek a kerületek, a fejezetek az utcák, illetve terek, az alfejezetek a házak. Az utcák elejéről indulunk, 1-től x-ig, az utcák pedig követhetik egymást területi egymás után következésszerűen, mint a házak, ABC rendben, vagy más rend szerint — ezt a szerkesztői szisztémát az olvasás során úgysem kell követni, mert a házak történetében szereplő nevek/hősök kereszthivatkozásként szerepelnek, át lehet sétálni velük egyik házból a másikba, félbehagyva a megkezdett utca történetét. A bolyongás során úgylis sorra kerül még. Írjuk végig az összes házat, ha lakik benne ismerős, ha nem. Ha az írás folyamán átküldünk valakit abba a házba, utólag beírhatjuk (a szerző beismeri, hogy az írás nem lineáris — állandó visszanyúlásokkal és hurkokkal törli és változtatja saját magát): X. u. 1. Ebben a házban lakik Y., és éppen ez történik vele: itt elmondunk egy sztorit. A történet többi szereplője persze másik házakban lakik, ezekre itt utalunk, felkínálva az olvasónak az átlépés lehetőségét.

X: u. 2. Ebben a házban nem lakik ismerősünk — most még. X. u.

3. Ebben a házban nem lakik ismerősünk — most még.

(...)

X. u. 14. Ebben a házban nem lakik ismerősünk (most még). De lám! Átjött Z. a Q. u. 19-ből meglátogatni egy lányt, akit mi nem ismerünk, de Z. beleszeretett. A következők történetek:.... (Ezt később írtuk hozzá, mikor a Q utcához jutottunk.)

X. u. 15.

(...)

Azoknak az embereknek vagy dolgoknak a története, melyekről az utcák neveiket kapták — lépten-nyomon, és legvégül is — összefutnak az utcákban lakó és közlekedő emberek és a szerző történeteivel (⇒ naptár), és a város történetével, a házak történetével (⇒ építészet), hiszen a névadók leszármazottai máig itt laknak, a nememberek története pedig még tart. A várostérkép így az embe-

rek ismeretségi hálójával is elkészíthető, és az eredeti térképpel összevethető.

### Test

Ha már elég öregek vagyunk ahhoz, hogy elég sérülés és rendellenesség összegyűljön, (egyébként minden ilyen kincs) akkor nekiállhatunk nyavalyáink funkcióiban, és egymáshoz képesti rendszerében, kereszthatásaiban megfogalmazni szövegünket — értsd: szövetünket, szervezetünket, testünket, önmagunkat, önmagunkat másokhoz képest, a kisebb és nagyobb közösségekhez, a civilizációhoz képest. Vegyük sorra a rendellenességeket! Ha elég sok van belőlük, akkor mindenünk szóba kerül, így hajdanvolt tökéletes szervezetünkre is fény vetül. Minden rendellenesség előhívja saját történetét. A szövevény tetszőleges távolságokba kigyózhat, sőt saját magához, az emberi testhez is visszazárhat — egy másik sérüléshez. A történetek sorrendje követheti fejlődésünk kronológiáját; lentől felfelé, vagy fordítva a fizikai érintkezések sorát; a szervrendszerekbe tömörülő fejezetek rendjét; a szerveknek az evolúció során kialakult időrendjét; a szerveknek a teremtés során kialakult időrendjét. A szervek, — ennek következtében a történetek — időrendi sorrendjüknek, vagy más szempontoknak megfelelően hierarchizálандók. A sorrend összefügg a résztörténetek betűinek rendjével (⇒ ABC). A nagyszámú lehetséges sorrendből a megfelelő megtalálásával kapjuk meg a Történetet, (⇒ zaj) amely a szervek történetét a test történetévé teszi — és befejezi.

Cím: Testünk titkai

### Újság

Elismert, nagy példányszámú közéleti napilap tárcaregényt indít részben fiktív, részben valóságos hősökkel. A cselekmény úgy szerveződik, mint a Szabócsaládban, vagy a Szomszédokban — aktualizál. Egy napon a folytatásokban megjelenő szöveggel szomszédos rovat, (ezt a tördelő rendszeresen és hagyományosan itt helyezte el) mondjuk az időjárás, a tárcaregényt szegélyező vékony vonalon belülre kerül — az időjárásjelentést és az előrejelzést az egyik hős mondja el. Első alakdommal ez a hős valóságos személy, lehet a lap egyik munkatársa, köztisztviselő, politikus, sőt a meteorológiai intézet dolgozója, aki a történetünk hőse lett. Néhány nap múlva egy teremtmény, a regény egy fiktív szereplője mondja, illetve szemlél-

teti az időjárási helyzetet. Egy hét múlva néhány hirdetés is a szöveg illusztrációjává válik, majd az apróhirdetések, és az összes reklám a regénnyel egy keretbe kerül. Legközelebb a sport rovatot vonja uralma alá, majd sorban az összes rovatot, körülbelül abban a sorrendben, ahogy az emberek megítélése szerint mind komolyabb és komolyabb témákról van szó. Az eszkalálódás a vezércikk beszippantásával, a keretet jelző finom vonal eltűnésével zárul. Az újság tartalma, hangja, irányvonala változatlan marad — a tárcaregény is folytatódik.

### **Zaj**

Az ⇨ ABC betűinek felhasználásával különféle szerzők által alakított végtelen számú lehetséges történetek olvasása, hallgatása. Ha valaki rájön az éppen választott hierarchiákhoz tartozó szabályokra, eltűnteti a történeteket — megszűnik.

Feladat: csend.

### **Az írás három foka és a titok**

5. A titkot mindenki ismeri, senki nem írja le.

4. A papírra láthatatlan tintával írtak. Csak úgy lehetett elolvasni, ha meggyújtották. Ekkor a tűz hamvasztó melege és fénye pár pillanatra élénk varázsolta, aztán papírral együtt elhamvasztotta az írást. Azt a lapot, amire felülről lefelé haladva írtak, természetesen fent kellett meggyújtani, de ha túl széles volt, nem volt idő végigfutni a sorokat, és lehet, hogy egyik felén előbbre fut a tűz, mint máshol. Ezért ezek az írások vékony, szalagszerű, hosszú papírokra kerültek. Ha ilyen üresnek látszó szalagot találtok, (ne) dobjátok el. Az írók titokban dolgoztak, és senki nem ismerhette őket.

3. Mikor elterjedt a fotó és a film, ez az írás veszélybe került — ha rögzítik, értelmét veszti. Ekkor kísérletezték ki azt a kegyetlen módszert, ami nem volt sokáig tartható, és ami egy hanyatló kor átmeneti borzalmainak romantikus szépsége volt — az elolvasáshoz nem a papírt kellett megölni, hanem az embert: A láthatatlan tintát idegméreggel vegyítették, és szivacsos itatóspapírra írtak vele, hogy jól szétoszoljon. Aki olvasni akart, kezébe fogta az ívet, a méreg a tintával felszívódott a bőrön át, a hajszálereken a mind vastagabb erekbe, végül az agyba és a gerinccsatornába, megbénítva a szív és

légzőizmokat. A tinta az olvasó megismételhetetlen szervezetétől és pillanatnyi testhőmérsékletétől vált láthatóvá a felszívódás előrehaladott stádiumában, csak annak a számára, aki a papírral hőt közölt. Az olvasás a késleltetés révén volt lehetséges — a bénulás lassan jött, közben a mérge a fotokémiai anyaggal együtt érte el az agyat. A halál az olvasás végével egyidőben állt be. Hogy mi volt az a vegyület, ami a látóidegekre, és a látásközponttra hatott, és hogyan, valamint hogy befolyásolták egymást az agy, a látóidegek, és a titkos írószer, egyáltalán egy-, vagy kétkomponensű anyag volt, azt a feltalálók sem tudták — véletlenül jöttek rá, és egyik társuk életébe került, a megmaradottak pedig csak mechanikusan ismételték azt az eljárást, aminek lényegét a feltaláló tudta egyedül addig a pár másodpercig, amíg olvasás közben élt. A tüzet ekkor nem az olvasó gyújtotta, hanem az író, és az a papír helyett a lelket emésztette meg. Az írók az emberi törvényeken kívül álltak, volt aki azt mondta, hogy az emberi törvények felett — mindenesetre senki sem ismerhette őket.

2. Az írás a monitorokon látszott, de csak amíg elolvasták. A számítógépek képernyőjén jelentek meg a betűk — ezek a számítógépek bioárammal működtek úgy, hogy az előttük ülő ember halántékára csatolt elektródából kapták az áramot. Az így továbbított energia a jeleket is hordozta, tehát az olvasó a saját energiája révén megjelenített képet olvashatta, majd az energiakiesés miatt eltűnő betűk helyére újak jöttek, a már felfogott jelek indukálta feszültség által az agyban termelődő áramból. Már olvasás közben végérvényesen kitörölődtek a képernyőről és a lemeztől a percipiált sorok. Olvasási technikától, és elmélyülési képességektől függően az éppen elolvasott szöveg — a kétirányú jeltovábbítás interferenciái miatt — azonnal ki is törölődhetett az agyból, elfelejtődött, kritikus esetekben csak az olvasott szöveg maradt meg az agyban felülírva, vagy kitörölve mindent, végső esetben pedig a gerjesztés, kontrolvesztésig felgyorsult olvasás miatti bioáramvesztés az agy energiaellátásának entrópiájához vezetett. A tébolyba, vagy a halálba. Ekkor már nem voltak emberi törvények, — vagy ha voltak, elfelejtették őket, mert az isteni törvény volt a fontos — és hogy kiktől származtak az írások, az senkit nem érdekelt.

1. Nem volt képernyő, és nem voltak betűk és sorok, mert a számítógépek és az ember jelei közvetlenül cserélődtek — a gépek szerves anyagokból épültek, majd maguk fejlődtek az emberi szerve-

zettel összehangoltan, és előbb hordozható, majd beoperálható állapotban vitték őket magukkal az emberek — végül megoldódott a gépi evolúció és egyedfejlődés genetikus kódolása, így a csecsemőkkel születtek. A gépek kapcsolatban álltak egymással. Mindenki maga írt — volna, ha szükség lett volna rá.

0. Nincs titok.

program  
**A Narratíva hőstettei**  
 avagy  
*Nincs tiszta Irodalom*  
 (allegória)

N. és I. olyan régóta éltek együtt, hogy mindkettőjüknek úgy tűnt, már az idők kezdete óta tart. Amíg fiatalok voltak, észre sem vették az idő múlását, de az utóbbi évek — főleg, amióta gyerekeik felnőttek, testvéreik meghaltak, vagy olyan messze költöztek, hogy halottnak tűntek — az utóbbi évek már csak szenvedést, szellemi leépülést hoztak. Kínjukban egymást gyötörték, reggeltől estig, ki sem mozdultak a lakásból, észre sem vették, úgy marakodtak, vagy csendben próbáltak fájdalmat okozni. Az Egyetem Klinikáján kötöttek ki.

Úgy tűnt, már innen soha nem szabadulnak — évek teltek el. I. a zárt osztályon, N. pedig hol a neurológián, hol a pszichiátrián, hol pedig egyéb bajai miatt a belgyógyászatban és a kardiológián morzsolta idejét értelmetlenül. Az orvosokon és a személyzetben kívül senki nem törődött velük, senki nem látogatta őket. De egyszer még egymás eszébe jutottak. Ráadásul egyszerre. I. mégsem rázta a rácsot, ahogy a filmekben látjuk, hanem várt, N. pedig felkelt a szomszédos épületben az ágyáról egy nyári hajnalon, néhány csövet maga után húzva átsettenkedett a zárt osztályra, az onnan kilépő álmoskás ügyeletes nővér kezéből kitépte a kulcsot, berohant, kézenfogta a boldog I.-t, átrohant vele az osztály másik végébe, ahol a zárat kinyitotta, le a lépcsőn, az udvaron már sütött a nap, átmásztak a kerítésen, és vágtattak a következő sarokig, mert itt szem elől veszítette őket a nővérke, aki kiabálva utánuk szaladt, és az ügyeletes orvos, aki éppen felébredt, és kinézett a nagy alarmirózásra. Ők pedig a megállóig siettek, éppen jött egy busz, felszálltak rá, és kimentek az erdőbe. Van remény!

Ősi építmények romos falai között hatalmas fák nőttek, őket a falakkal folyondárok indái, és futónövények bogozták össze; az erdő olyan sötét volt, hogy fű nem nőtt a nyirkos fekete földön, és ember meg állat nem járt, hogy a talajt is befutotta a repkény, mint a falakat és a fák törzsét, a föld alatt meg, varázserejű rézmarkolatú egyenes kardok, egy arany oltáriszentség, és egy korsó ezüstpénz volt olyan régóta, hogy a gyökerekkel őket körbenövő fák már sokszor egymásra dőltek öregségükben, mert a kincs megszerette az erdőt, sugárzott láthatatlanul, egymásra találtak s földdel, a rajtuk mind vastagabb rétegben korhadó tölgyekkel, és a ragaccsal a kérégen, és a gombákkal.

A kékeszöld homályban, a hűvösben, a párában annyi volt a szűnyog, hogy amikor a nőt egy ferde fának döntötte, és hátulról lökötte az ágyékával, a testnedvek szagára seregestül lecsapó vér szívók százával pusztultak el a ritmikusan a nő fenekéhez vágódó csípője minden csattanásánál. Nem volt rá idejük, hogy megszívják magukat. De sok közülük már jóllakott más testtájakon, és ha újra visszatértek a még hatalmasabb zsákmányt sejtető genitáliákhoz, a legközelebbi ütközés őket is szétloccsantotta. De csak jöttek és jöttek, folyt a vér, mázolódt, a szagára még többen jöttek, gyorsult a ritmus, hogy az egyre több beragadt állatot mind be tudja fogni, mielőtt két mozdulat félmásodpercnyi szünetében csatakos szárnyukról lepörgették volna a vért. A falloszára szállt fenevadak is beleragadtak a mocsárba, a dugattyú besodorta őket a hüvelybe, mire kijöttek legközelebb már nem éltek, de legtöbben ki sem jöttek, hanem bent elkeveredtek a vérrel, amit előzőleg magukba szívtak, aztán belefulladás, péppé morzsolódtak benne, a pép egyre nőtt, hízott, a fallosz alig fért el, és az egyre szorosabb helyen belelőtte saját nyúlós fehér anyagát a vonagló méhszájba a vagina görcsétől rángó masszával együtt.

# Az aranyhal

Minden alkalom, amikor nyilvánosság előtt beszélek, színházi kísérlet. Megpróbálom felhívni a közönség figyelmét arra a tényre, hogy itt és most egy színházi szituáció részesei vagyunk. Ha részleteiben figyeljük a folyamatot, amibe ebben a pillanatban kerültünk, lehetővé válik számunkra, hogy a színház jelentését kevésbé elméleti módon közelítsük meg. De ez a mai kísérlet sokkal bonyolultabb. Először egyeztem bele, hogy improvizálás helyett a beszédet előre megírom, mert a publikáláshoz szükség van a szövegre. A célom meggyőződni arról, hogy ez nem árt a folyamatnak, épp ellenkezőleg: közös kísérletünket gazdagabbá teszi.

Amint ezeket a sorokat írom, a szerző — én magam, első személy — egy forró nyári napon Dél-Franciaországban üldögélve megpróbálja elképzelni az ismeretlent: a kyotói japán közönséget. Milyen teremben, mennyi ember, milyen viszonyban? — nem tudom megmondani. És bármily óvatosan válogatom is meg a szavaimat, a hallgatóságból néhányan tolmács révén, egy másik nyelven hallják azokat. Ebben a pillanatban az önök számára az „én, első személy”, a szerző eltűnt, kicserélődött az „én, harmadik személy”-lyel, a beszélővel. Ha a beszélő, fejét a papír fölé hajtva, olvassa ezeket a szavakat, a tartalmat monoton, pedáns tónusban közvetítve, azok a szavak, amelyek életszerűnek tűnnek a papírra vetéskor, elviselhetetlen monotoníába süllyednek, ismét igazolva, hogy mitől olyan rosszhíreűek a tudományos előadások. Az „én, első személy” a drámaíróra hasonlít, akinek bíznia kell abban, hogy az „én, harmadik személy” új energiát és új vonást visz a szövegbe és az eseménybe. Az angolul értők számára a hangszín különbségei, a hangmagasság hirtelen változásai, a crescendók, fortissimók és pianissimók, a szünetek, a csend — egy szóval a közvetlen emberi hang



hordozza azt az emberi dimenziót, amely figyelemre késztet, és amelyet mi és a számítógépeink a legkevésbé értünk pontos, tudományos módon. Ez a dimenzió érzés, amely szenvedélyhez vezet, szenvedély, amely meggyőző, a meggyőzés pedig az egyetlen szellemi eszköz arra, hogy az egyik emberben érdeklődést keltsen a másik iránt. Önök közül azok, akik e percben ezt fordító révén hallják, sincsenek elszigetelve egy bizonyos, a figyelmünket fokozatosan összekötő energiától, mert ez az energia hang és gesztus által terjed szét a térben: minden mozdulat, amelyet a beszélő a kezével, a testével, tudatosan vagy öntudatlanul tesz, az átvitel egy formája (nekem, akárcsak a színésznek, ennek tudatában kell lennem, ez a felelősségem), — önök is aktív szerepet játszanak, mert a csendjükben személyes érzéseiket visszaküldő felerősítés rejlik, finoman bátorítva engem, módosítva a beszédmódomat.

Miben kapcsolódik mindez a színházhoz? Mindenben.

Először tisztázzuk a kiindulópontunkat. A *színház* szó annyira tág, hogy vagy nincs jelentése, vagy zavaros, mert az egyik ember az egyik aspektusáról beszél, míg a másik valami egészen másról. Olyan, mint az életről beszélni. A szó túl nagy ahhoz, hogy értelmet hordozzon. A színháznak semmi köze az épületekhez, a szövegekhez, a színészekhez, a stílusokhoz vagy a formákhoz. A színház lényege a „jelen pillanat” csodájában rejlik.

A „jelen pillanat” bámulatba ejtő. Akár egy hologramról levált töredék, áttetszősége megtévesztő. Amikor ez az időatom megnyílik, végtelen kicsiségében benne van az egész univerzum. Itt, ebben a pillanatban látszólag semmi különös nem történik: én beszélek, önök hallgatnak. De vajon ez a felszíni kép igaz tükröződése-e jelen valóságunknak? Természetesen nem. Semelyikünk sem rázta le teljes eleven szövedékét: legfőbb gondolataink, kapcsolataink, kis komédiáink, mélységes tragédiáink, még ha szunnyadnak is, mind jelen vannak, akár a kulisszák mögött várakozó színész. Nemcsak személyes drámáink szereplői, hanem, akárcsak az operakórusban, kisebb figurák tömegei is felsorakoztak belépésre készen, hogy összekössék magántörténeteinket a külvilággal, a társadalommal mint egészszel. Bennünk is, mint egy minden percben játékra kész óriási hangszerben, húrok vannak, amelyek hangja és harmóniája tesz minket képessé arra, hogy megfeleljünk a láthatatlan szellemi világból érkező rezgésekre, amelyeket gyakran figyelmen kívül hagyunk, bár minden lélegzetvétellel kapcsolatba kerülünk velük.

Ha lehetséges volna e terem arénájába szabadon engedni minden rejtett képzetünket és szándékunkat, az egy nukleáris robbantásra hasonlítana, és a benyomások kaotikus örvénye túl erőteljes lenne ahhoz, hogy bármelyikünk is befogadhassa. Láthatjuk, hogy a jelenvaló színházi cselekedet, amely szabadjára engedi a gondolat, kép, érzés, mítosz és trauma rejtett kollektív lehetőségét, miért olyan erőteljes, és miért lehet annyira veszélyes.

A politikai elnyomás mindig tisztelettel adózott a színháznak. Azokban az országokban, ahol a félelem uralkodik, a színház az a forma, amelyet a diktátorok gondosan figyelnek, és amelytől a legjobban rettegnek. Épp ezért, minél nagyobb a szabadságunk, annál inkább meg kell értenünk és fegyelmeznünk minden színházi cselekvést: ahhoz, hogy értelmet nyerjenek, nagyon pontos szabályoknak kell engedelmesskedniük.

Először is az abból származó káoszt, hogy az egyes ember felfedte saját titkos világát, egy közös élményben kell egyesíteni. Más szóval, fontos, hogy az előadó által felidézett valóságkép minden nézőben ugyanazt a választ ébressze fel, és így a közönség egy pillanatra egyetlen kollektív benyomás részesévé váljék. Ezért a bemutatott alapanyag, a történet vagy a téma az a közös talaj, a lehetséges mező, ahol a közönség minden egyes tagját, kortól és származástól függetlenül, a szomszédjával egyazon élmény egyesíti.

Természetesen nagyon könnyű olyan közös talajt találni, amely triviális, felszínes és nem igazán érdekes. Nyilvánvaló, hogy a mindenkit összekötő alapnak érdekesnek kell lennie. De mit jelent valóban az, hogy *érdekes*? Tegyük egy próbát! Egy ezredmásodperc hosszú pillanatban, amikor a színész és a közönség kapcsolatba kerülnek egymással, ahogy az ölelésben is, a sűrűség, a többrétűség, a gazdagság — szóval a pillanat minősége számít. Bármelyik pillanat lehet könnyű, érdektelen — vagy épp ellenkezőleg, mély kvalitású. Hadd hangsúlyozzam, hogy a pillanaton belül a minőségnek ez a szintje az egyetlen referencia, amely alapján megítélhető egy színházi cselekvés.

Most közelebbről vegyük szemügyre, mit is értünk pillanaton. Ha behatolhatnánk a pillanat legbensőbb magjáig, bizonyára azt találnánk, hogy nincs mozgás, hogy minden pillanat az összes lehetséges pillanat egésze, és hogy amit mi időnek hívunk, eltűnt. De kifelé haladva azon területekre, ahol rendes körülmények között létezünk, látjuk, hogy minden időpillanat az előző és a következő pil-

lanathoz kapcsolódik, örökké megbonthatatlan láncban. A színházi előadásban is egy elháríthatatlan törvény jelenlétével kell számolnunk. Az előadás folyam, amelynek a szintje hol emelkedik, hol esik. Egy mély jelentésű pillanat eléréséhez pillanatok láncára van szükségünk, amely az egyszerű, természetes szintről az intenzitáshoz vezet, majd továbbvisz onnan. Az idő, amely az életben oly gyakran ellenségünk, a szövetségesünk is lehet, ha belátjuk, egy farkó pillanat hogyan vezethet előbb egy ragyogóhoz, aztán egy tökéletesen áttetszőhöz, mielőtt ismét a mindennapi egyszerűség pillanatához érne.

Jobban megértjük, ha a hálót készítő halászra gondolunk. Munkája közben minden mozdulatát gondosság és hozzáértés jellemzi. Ahogy a fonalat húzza, a csomóka kötít, az ürességet zárja körül formákkal, amelyek pontos alakja megfelel a pontos funkcióknak. Aztán a hálót bedobják a vízbe, húzzák-vonják az árral vagy az árral szemben, bonyolult szabályok szerint. Kifognak egy halat, ehetetlent vagy közönséges főznivalót, talán sokszínűt vagy ritkát, vagy mérgezőt, vagy, kegyes pillanatokban, egy aranyhalat. Itt azonban ki kell emelni a színház és a halászat között egy hajszálnyi különbséget. Jól elkészített háló esetén a halász szerencséjén múlik, hogy jó vagy rossz halat fog. A színházban azok, akik a csomókat kötik, felelősek a hálójukban kifogott pillanat minőségéért is. Bámulatos: a „halász” csomókötő tevékenységével befolyásolja a hálójába kerülő hal minőségét!

Az első lépés a legeslegfontosabb, és sokkal nehezebb annál, mint amilyennek látszik. Meglepő, hogy ez az előzetes lépés nem kapja meg a megérdemelt figyelmet. A közönség várja, hogy az előadás megkezdődjék, azt akarja, hogy feltámadjon az érdeklődése, reméli, hogy fel fog támadni, meggyőzi magát, hogy fel kell támadnia. Az érdeklődés csak abban az esetben támad fel ellenállhatatlanul, ha a legelső szavak, hangok vagy cselekvések minden nézőben felszabadítanak egy mélyből feltörő morajt, amely a rejtett témákhoz kapcsolódik, amint azok fokozatosan jelentkeznek. Ez a folyamat nem lehet intellektuális, még kevésbé racionális. A színház semmi esetre sem művelt emberek közötti vita. A színház a hang, a szín, a mozgás energiája által azt az emocionális gombot nyomja meg, amely viszont rezgéseket futtat át az intellektuson. Mielőtt az előadó kapcsolatot teremt a közönséggel, az esemény több úton haladhat. Vannak színházak, amelyek egyszerűen arra töreksenek, hogy gyomorrontás nélkül elfogyasztható hétköznapi halat

produkáljanak. Vannak pornográf színházak, amelyek szánt szándékkal azon igyekeznek, hogy mérgezett belü halat szolgáljanak fel. De tegyük fel, hogy az előadást illetően a mi törekvésünk a legmagasztosabb: kifogni az aranyhalat.

Honnan jön az aranyhal? Nem tudjuk. Valahonnan, találgatjuk, a kollektív, mitikus tudattalanból, ebből a hatalmas óceánból, amelynek a határait soha nem fedezték fel, amelynek a mélységeit soha nem tárták fel kielégítően. Hol vagyunk mi, közönséges emberek a hallgatóságból? Ott, ahol a színházba lépéskor: magunkban, hétköznapi életünkben. A hálókészítés tehát hídépítés önmagunk és a láthatatlan világ között: ez itt önmagunk, amilyenek általában vagyunk, szokásos állapotunkban, mindennapi világunkat hordozva magunkkal, — az ott a láthatatlan világ, amely csak akkor válhat láthatóvá, amikor az érzékek szokásos alkalmatlanságát a tudatosság határtalanul fokozottabb minősége váltja fel. De vajon lyukakból vagy csomókból áll a háló? A kérdés egy koanra emlékeztet, és ahhoz, hogy színházat csináljunk, ezzel a kérdéssel kell együtt élnünk.

A színháztörténetben semmi sem fejezi ki ezt a paradoxont annyira élesen, mint a Shakespeare-nél található szerkezetek. Az ő színháza lényegében vallásos, azaz a láthatatlan szellemi világot viszi át az érzékelhető és látható minták és cselekvések konkrét világába. Shakespeare az emberi világok egyik szintjén sem tesz engedményt. Az ő színháza nem vulgarizálja a spirituálist azért, hogy az átlagember számára könnyebbé tegye a befogadást, de nem utasítja el a mocskot, a rútat, a kegyetlenséget, a közönséges létezés abszurditását és nevetését sem. Erőlködés nélkül siklik közöttük pillanatról pillanatra, nagyszerű előrenyomulásában felerősítve a kibomló élményt, amíg minden ellenállás felrobban, és a közönség ráébred, hogy e a pillanatban a valóság szövedékébe láthat be. Ez a pillanat azonban nem tartós. Az igazságot soha nem határozhatjuk vagy ragadhatjuk meg, de a színház gépezet, mely lehetővé teszi minden résztvevője számára, hogy egyetlen pillanatban az igazság egy aspektusára érezzen rá, a színház gép, amellyel fel-le utazhatunk a jelentés fokozatain.

Szembekerültünk a valódi nehézséggel. Az igazság egy pillanatának a megragadása megkívánja, hogy a színész, a rendező, a szerző és a díszlettervező erőfeszítései egyesüljenek, merthogy egyedül senki nem érheti el célját. Egy előadáson belül nem lehetnek különböző esztétikák, különböző célok. A művészet és a szakértelem

minden technikájának azt kell szolgálni, amit Ted Hughes angol költő a közönséges szintünk és a mítosz rejtett szintje közötti közvetítésnek hív. Ez a „közvetítés” a változatlannak és az örökké változó mindennapi világnak a találkozásában ölt alakot, és pontosan ez az, ahol az előadás létrejön. Éber életünk minden másodpercében érintkezünk ezzel a világgal, amint az agysejteinkben a múltban elraktározott múltbeli információt a jelenben újra működésbe hozzuk. A másik, állandóan jelenlévő világ láthatatlan, mert érzékeinknek nincs bejárásuk hozzá, még ha sokszor és sokféleképpen érzékelhetjük is intuícióink által. Minden szellemi gyakorlat, amely a benyomások világából a mozdulatlanság és a csend világába von vissza bennünket, közelebb visz a láthatatlan világhoz. Mindemellett, a színház mégsem a tiszta szellemi területén munkálkodik. A színház, a szellemi felfogásmód külső szövetségese, azért létezik, hogy óhatatlanul rövid időre futó pillantásokat vethessünk egy láthatatlan világra, amely átjárja a mindennapi világot, és amelyről érzékeink jobbra nem vesznek tudomást.

A láthatatlan világ formátlan, nem változik, legalábbis nem a mi fogalmaink szerint. A látható világ mindig mozgásban van, állandó áramlás jellemzi. Formái élnek és meghalnak. A legösszetettebb forma, az emberi lény is él és meghal, a sejtek is élnek és meghalnak — és pontosan ugyanilyen módon a nyelvek, sémák, megközelítések, ötletek, szerkezetek is születnek, hanyatlanak és eltűnnek. Az emberi történelem néhány ritka pillanatában lehetséges volt a művészek számára, hogy a látható és a láthatatlan közötti házasságot oly igazzá tegyék, hogy a formáik, legyenek bár templomok, szobrok, festmények, történetek vagy zeneművek, úgy látszik, örökké fennmaradnak, noha illő óvatossággal azt sem árt észrevennünk, hogy meghal az örökkévalóság is. Nem tart örökké.

A színházban egy gyakorlati embernek, — bárhol is van a világon —, minden oka megvan arra, hogy a nagyszerű hagyományos formákhoz, különösen a keletiekhez az őket megillető alázattal és tisztelettel közelítsen. Ezek ugyanis túlragadhatják önmagán: ez az út túl van azon a megértésre és kreativitásra irányuló elégtelen képességen, amelyet a huszadik századi művészeknek jellemző állapotként kell felismernie. Egy nagy rítus, egy alapvető mítosz olyan, mint az ajtó, amely nem azért van, hogy megfigyeljük, hanem hogy kitapasztaljuk, és aki megtalálja magában, nagy intenzitással léphet át rajta. A múlt nem arra való, hogy öntelten mellőzzük. De nem

szabad csalni. Ha ellopjuk a rítusait és a jelképeit, és megpróbáljuk őket saját céljainkra használni, ne lepődjünk meg, ha elveszítik értéküket, és csillogó, üres díszítésekkel válnak. Állandóan különbséget kell tennünk: egyes esetekben a hagyományos forma még él, máskor a hagyomány az élő élményt megkötő halott kéz. A probléma: hogyan utasítsuk el az „elfogadott utat” anélkül, hogy változtatást csak a változtatás kedvéért keresnénk.

A központi kérdés tehát a formára irányul, a pontos, a szabatos formára. Nem lehetünk meg nélküle, az élet sem lehet meg nélküle. De mit jelent a forma? Bármilyen gyakran térek is vissza erre a kérdésre, elkerülhetetlenül a szfotá-hoz jutok: a klasszikus indiai filozófia azon kifejezéséhez, amelynek a jelentését a hangzása hordozza — a vízszínen hirtelen feltűnő moraj, a tiszta égből kiemelkedő felhő. Forma a nyilvánvalóvá váló látszólagos, a testet öltő szellem, az első hang, a nagy robbanás.

Indiában, Afrikában, a Közel-Keleten, Japánban a színházban dolgozó művészek ugyanazt kérdezik: Mi a formánk ma? Merre keressük, hogy megtaláljuk? A helyzet zavaros, a kérdés zavaros, a válaszok is zavarosak. Két osztályba sorolhatóak: egyrészt adott a nézet, hogy a nyugati nagy kulturális erőművek (London, Párizs és New York) már megoldották a problémát, és csak annyi kell, hogy használjuk a formáikat, ahogy a fejletlen országok átveszik a megkívánt ipari fejlődést és technológiát. A másik hozzáállás ennek épp a fordítottja. A harmadik világ művészei gyakran érzik úgy, hogy elvesztették a gyökereiket, hogy elsodorta őket a Nyugatról jövő nagy kulturális áramlat, minden huszadik századi képzelgésével, és így szükségesnek érzik, hogy elutasítsák az idegen minták utánzását. Ez a kulturális gyökerekhez és ősi hagyományokhoz való dacos visszatérést eredményezi. Látjuk, hogy e kettősségben korunk két nagy ellentmondásos törekvése tükröződik, amely kifelé egységhez, befelé széttöredezettséghez vezet.

Egyik módszer sem hoz jó eredményeket. Számos harmadik világbeli országban küszködnek színházi csoportok olyan európai szerzők darabjaival, mint pl. Brecht vagy Sartre. Gyakran nem veszik észre, hogy ezek az írók saját korukhoz és helyükhöz tartozó összetett kommunikációs rendszerrel dolgoztak. Teljesen más kontextusban a rezonancia megszűnik. A hatvanas évek avantgárd kísérleti színházának az utánzása is ugyanevvel a nehézséggel küzd. Ezért aztán a harmadik világ országainak néhány komoly színházi

embere büszkén és kétségbeesetten a múltba mélyed, megkísérli korszerűsíteni mítoszaikat, rítusaikat és folklórjukat. De ez sajnos csak amolyan se hús, se hal megoldást eredményez.

Hogyan lehetünk hűek a jelenhez? Mostanában utazásaim Portugáliába, Csehszlovákiába és Romániába vittek. Portugáliában, a nyugati országok közül a legszegényebben, azt mondták, hogy „az emberek nem járnak többé színházba és moziba.” „A gazdasági nehézségek miatt az embereknek nem telik rá” — mondtam megértően. „Egyáltalán nem!” — hallottam a meglepő választ. — „Épp ellenkezőleg. A gazdaság, ha lassan is, de fejlődik. Korábban, amikor kevés pénz volt, s az élet szürke, a szórakozás, a moziba vagy színházba járás szükséglet volt, így természetesen az ember áldozott rá. Ma az embereknek egyre több az elköltenivalójuk, és a huszadik századi fogyasztási cikkek teljes skálájából válogathatnak. Van videó, videokazetta, CD, valamint azon örök emberi igény kielégítésére, hogy másokkal együtt lehessünk, éttermek, charterjáratok és csomagtúrák. Aztán ruha, cipő, fodrász, ... A mozi és a színház is ott van ugyan, de a prioritások sorában igen mélyre süllyedve.”

A piacorientált Nyugatról Prága és Bukarest felé vettem az utam. Itt újra, mint Lengyelországban, Oroszországban és szinte mindegyik ex-kommunista országban, ugyanaz a reménytelen kiáltás. Néhány évvel ezelőtt az emberek harcoltak a színházjegyekért — ma a színházak gyakran 25%-os kihasználtsággal játszanak. Teljesen más társadalmi összefüggésben az embernek azzal a színházi jelenséggel kell szembenéznie, hogy a színház elveszítette vonzerejét.

A totalitárius elnyomás éveiben a színház egyike volt azoknak a ritka helyeknek, ahol az ember egy kis időre szabadnak érezhette magát, egy romantikusabb, költőibb létezésbe szökhetett, vagy, a közönség névtelenségével burkolózva-védve, nevetéssel és tapsal dacolhatott a hatalommal. A színésznek lehetősége volt arra, hogy egy tiszteletre méltó klasszikus bármelyik sorában egy szó leheletnyi hangsúlyozásával, egy alig érzékelhető gesztussal titkos szövetségre lépjen a nézővel, hogy így fejezze ki azt, amit másképp túl veszélyes lett volna kifejezni. Ez a szükség elmúlt, és a színház ma arra kényszerül, hogy szembenézzen egy kellemetlen ténnyel: a múlt dicsőséges teltházai sok érvényes okból, de nem foglalkoztak magának a darabnak az igaz színházi élményével.

Vegyük újból szemügyre az európai helyzetet. Németországtól keletre, a hatalmas orosz kontinenst is beleértve, ill. nyugatra Ola-

szországon, Spanyolországon és Portugálián át totalitárius rendszerek egész sora volt hatalmon. A diktatúra minden formáját az jellemzi, hogy befagyasztja a kultúrát. Nem számít, milyenek a formák, az a lényeg, hogy nincs többé lehetőségük élni, meghalni, természetes törvények szerint cserélődni. A kulturális formák egy bizonyos körét elismerik biztonságosnak és mérvadónak, ezt intézményesítik, minden más forma gyanús, és vagy földalattivá válik, vagy teljesen kiirtják. A húszas és harmincas évek az európai színházak számára a rendkívüli élénkség és termékenység időszakává vált. A fő technikai újítások (forgószínpad, nyitott színpad, világítási effektusok, vetítés, absztrakt díszlet, funkcionális építkezés) mind erre az időszakra tehetők. Kialakultak bizonyos játéktílusok, közönséggel való kapcsolatok, illetve bizonyos hierarchiák, mint pl. a rendező helye vagy a díszlettervező fontossága. Összhangban álltak korukkal. Aztán nagy társadalmi fölfordulások következtek: háború, mézszárlás, forradalom, ellenforradalom, kiábrándulás, a régi eszmék elutasítása, új ingerek utáni sóvárgás, egyfajta hipnotikus vonzódás minden új és más iránt. De a színház, mereven bízva régi struktúrájában, nem változott. Többé nem része a korának. Az eredmény (sok okból kifolyólag): a színház szerte a világon válságot él át. Ez jó, szükséges.

Létfontosságú, hogy világosan megkülönböztessük: a „színház” egy dolog, a „színházak” valami egészen más. A „színházak” a dobozok, és a doboz éppúgy nem a doboz tartalma, mint ahogy a boríték sem a levél. Borítékainkat a kommunikációnk mérete és hossza szerint választjuk. Szomorú, de a párhuzam itt megbotlik: könnyű egy borítékot a tűzbe vetni, de sokkal nehezebb egy épületet elvetni, különösen, ha az épület szép — még ha ösztönösen érezzük is, hogy elvesztette célszerűségét. Még nehezebb felhagyni az agyunkba vésett kulturális és esztétikai szokásokkal, művészi gyakorlattal és hagyománnyal. Bár a „színház” alapvető szükséglet, a „színházak”, formáikkal és stílusukkal, csak ideiglenes és lecserélhető dobozok.

Visszatértünk az üres színházak problémájára, és azt látjuk, hogy a lényeg nem egyetlen reformon múlik — a reformot a „régiformák újraalkotása” értelemben véve. Amíg a figyelem a formára irányul, a válasz is tisztán formális marad, — és a gyakorlatban kiábrándító következményekkel jár. Ha túl sokat beszélek a formákról, az azért van, hogy hangsúlyozzam: magában az új formák kere-



sése nem lehet válasz. A tradicionális színházi stílusokkal rendelkező országok ugyanezzel a gonddal küzdenek. Ha korszerűsíteni annyi, mint az óbort új üvegekbe tölteni, a formális csapda szorosan zárva marad. Ha a rendező, a díszlettervező, a színész megkísérli, hogy a jelen képvilágának naturalista reprodukcióit tekintse formának, nem kis csalódására ismét úgy találja, hogy aligha tudja meghaladni, amit a televízió óráról órára nyújt.

A jelenben élő színházi élménynek közel kell lennie az idő ritmusához, ahogy a nagy divattervezők sem vakon keresik az eredetiséget, hanem titokzatos módon elegyítik kreativitásukat az élet örökké változó felszínével. A színházművészetnek kell, hogy legyen mindennapi oldala, a történeteknek, helyzeteknek, témáknak felismerhetőeknek kell lenniük, mert az emberi lényt főképpen az általa ismert élet érdekli. A színházművészetnek ezenkívül legyen lényege és jelentése is. A lényege az emberi tapasztalat sűrűsége: minden művész arra vágyik, hogy ezt munkájában valamilyen módon megragadja, és talán érzékeli, hogy jelentés a normális határain túli láthatatlan forrással való érintkezés lehetőségéből fakad, amitől jelentés a jelentés. A művészet rokka, amely egy nem meghatározható vagy megragadható középpont körül forog.

Mi hát a célunk? Belekerülni az élet szövédékébe: nem több, nem is kevesebb. A színház az emberi létezés minden területét tükrözheti, így minden élő forma érvényes, és mindegyiknek helye lehet a drámai kifejezésben. A formák olyanok, mint a szavak, csak a használat során nyernek értelmet. Shakespeare-nek volt minden angol költő közül a legnagyobb szókincse, szakadatlanul gyarapította a rendelkezésre álló szókészletet, összekapcsolta a homályos filozófiai kifejezéseket a legnyersebb obszcenitásokkal, amíg végül 25000-nél is több szó volt a kisujjában. A színházban végtelenül sok szavakon túli nyelv van, amelyek révén a kommunikáció a közönséggel létrejön és fennmarad. Testbeszéd, hangzásnyelv, ritmusnyelv, színnyelv, jelmeznyelv, díszletnyelv, világításnyelv — mind ahhoz a 25000 szóhoz adva. Az élet minden eleme az egyetemes szókincs egy-egy szavához hasonló. Képek a múltból, a hagyományból, a mából, rakéták a holdra, revolverek, durva szleng, egy rakás téglá, láng, a szívre tett kéz, bélzaj, a hang végtelen sok zenei árnyalata: ezek azok a főnevek és melléknevek, amelyekkel új kifejezéseket alkothatunk. Jól használjuk őket? Szükségesek? Valóban

eszközök arra, hogy még elevenebbé, még erőteljesebbé, még kifinomultabbá és még igazabbá tegyék azt, amit kifejeznek?

Ma a világ új lehetőségeket kínál: ez a nagyszerű emberi szókincs olyan új elemekkel gazdagítható, amelyek a múltban soha nem találkoztak. Minden faj, minden kultúra hozzáfűzheti saját szavát az emberiséget egyesítő kifejezéshez. Semmi sem életbevágóbb a világ színházi kultúrái számára, mint hogy különböző fajtájú és hátterű művészek dolgozzanak együtt.

Amikor különböző tradíciók találkoznak, először határokból ütköznek. Amikor azonban, intenzív munka által, felfedezik a közös célt, a határok eltűnnek. Abban a pillanatban, amikor a határok eltűnnek, minden hangszín és gesztus egy nyelvet alkot, egy pillanatra kifejezve egy közös igazságot, melynek a közönség is része: e pillanat felé tart minden színház. Ezek a formák lehetnek régiek és újak, közönségesek vagy egzotikusak, kidolgozottak vagy egyszerűek, kifinomultak vagy naivak. A legváratlanabb forrásokból eredhetnek, és olykor teljesen ellentétesnek, vagy akár egymást kizárónak is tűnhetnek. Valójában, ha stílus egység helyett egymásnak ütköznek, az egészséges és revelatív lehet.

A színház nem lehet egyhangú. Nem lehet konvencionális. Váratlannak kell lennie. A színház a meglepetésen, izgalmon, játékon, örömmön keresztül vezet el az igazsághoz. Ez adja a jelen múltját és a jövőjét, miközben eltávolít attól, ami rendes körülmények között beborít bennünket, és megszünteti a távolságot köztünk és a között, ami általában messze van. Egyszerre csak úgy tűnhet, hogy egy mai újsághír kevésbé igaz és ismerős, mint valami más korból és más országból. Csak a jelen pillanat igazsága számít, a meggyőződés feltétlen érzése, és ez csak akkor jelentkezik, ha az előadót és a közönséget egység köti össze. Ez akkor mutatkozik meg, ha az időleges formák megfeleltek a célnak, és abba az egyedi, megismételhetetlen pillanatba visznek, ahol az ajtó kinyílik és a látásunk látomássá alakul.

*London–Párizs  
Budapest*

*Peter Brook  
Fordította: Cseicsner Otília M.*

In: Peter Brook, *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, (Nincsenek titkok. Gondolatok a színjátszásról és a színházról), Methuen Drama, 1995.

# Nincsenek titkok

Van olyan pillanat, amikor az ember nem mondhat többé nemet. Éveken keresztül, ha arra kértek, hogy engedjem megnézni egy próbámat, nemet mondtam: bizonyos rossz tapasztalatok erre kényszerítettek.

Eleinte beengedtem a próbákra látogatókat. Így egy csendes és szerény diákot is, akinek megengedtem, hogy egy Shakespeare-darab próbáin diszkréten elüldögéljen a nézőtér végében. Nem okozott gondot, létezéséről is alig vettem tudomást addig a napig, amíg rá nem akadtam a helyi kocsmá pultjánál, amint épp azt magyarázza a színészeknek, hogyan is kellene a jelenetüket előadni. E tapasztalat dacára, pár évvel később egy igen komoly szerzőnek ismét megengedtem, hogy megfigyelje a folyamatot, miután meggyőződött arról, hogy ez mennyire fontos saját kutatása szempontjából. Egyetlen feltételt szabtam: nem közölhet semmit arról, aminek a szemtanúja volt. Ígérete ellenére megjelent egy pontatlan benyomásokkal teli könyv, melynek nyilvánosságra hozatala a színész és a rendező közös munkája alapjául szolgáló bizalom elárulását jelentette. Később, amikor először vittem színre darabot Franciaországban, úgy tűnt, egészen természetes dolognak számít, hogy a színház tulajdonosnője s gazdag barátnői bejöjjenek a zsöllyébe, szőrmebundásan, felékszerezve, s izgatottan csevegjenek a színésznek nevezett furcsa és mulatságos teremtményeket bámulva, és hogy a látottakat habozás nélkül hangos és gyakran mulatságos megjegyzésekkel kísérjék.

Megfogadtam, hogy soha többé. És ahogy múlnak az évek, egyre inkább látom, mennyire fontos, hogy a természetük szerint félénk és túlérzékeny színészek tudják: csend, bizalom és diszkréció védi őket. Ha megvan ez a biztonság, kísérletezhetsz napszámra, hibáz-

hatsz, csinálhatsz butaságot is, hisz tudod, hogy a négy falon kívül soha senki nem szerez róla tudomást. Ettől a ponttól érezni kezded az erőt, amelynek segítségével megnyílhatsz magadnak és másoknak is. Úgy találtam, ha csak egyvalaki is ott van mögöttem valahol a sötétben, az elvonja a figyelmet és feszültséget okoz. A rendezőt egyetlen kívülálló jelenléte is felesleges felvágásra, beavatkozásra bírhatja ott, ahol egyébként csendben kellene maradnia, hiszen attól tart, hogy a látogatónak csalódást okoz, ha tehetetlennek mutatkozik.

Ezért tagadtam meg, hogy bárki bepillant hasson a munkánkba. Mégis: megértem, hogy az emberek tudni szeretnék, mi történik, mit is csinálunk valójában. Így ezen a mai műhelybeszélgetésen kedvem van azt mondani: nincsenek titkok. Megpróbálom majd a munkafolyamat minden pontját leírni, és hogy igazán pontossá tegyem, a közelmúltban rendezett párizsi *Vihart* veszem például.

Először a darabválasztásról. A csoportunk nemzetközi, legtöbbször már hosszú ideje együtt dolgozik. Lezártunk egy korszakot: évekig dolgoztunk a *Mahábhārata* francia, angol és film-verzióján. Aztán párizsi színházunkban összeállítottunk egy dél-afrikai darabokból és zenéből álló évadot a francia forradalom bicentenáriuma és az Emberi Jogok Éve tiszteletére. Ekkor úgy éreztem, a színészek és a magam számára is szükséges, hogy teljesen új irányt vegyünk, hogy magunk mögött hagyjuk az elmúlt időszak jelképeit, amelyek addigra életünk szerves részévé váltak. A figyelmem az agy és a tudat furcsa és meghatározhatatlan kapcsolatára irányult, és egy orvos, bizonyos Oliver Sacks *A férfi, aki összetévesztette a feleségét egy kalappal* c. könyvét olvasva az foglalkoztatott, hogyan lehetne ezt a rejtélyt bizonyos neurológiai esetek viselkedési sémái által dramatizálni. A csoport érdeklődését felkeltette az így kínált új munkaterület.

Ha azonban az ember olyan témán dolgozik, amelynek a formája vagy szerkezete nem nyilvánvaló, elengedhetetlen, hogy korlátlan idő álljon a rendelkezésére. Egy kész darabnak megvan az az előnye, hogy a szerző már befejezett minden munkát, így meg lehet határozni a színrevitelhez szükséges időt és így az első előadás dátumát is. Valójában egy kísérleti terv és egy létező darab bemutatása között ez az egyetlen különbség. Mindkét tevékenységnek egyformán kísérletinek kell lennie, különbség csak a szükséges időben rejlik: az egyik esetben közölni lehet a színházi műsort, míg a másikban nyitva kell hagyni az időpontokat.

Miután úgy találtam, hogy a ránk váró neurológiai stúdiumokhoz és a kutatásokhoz időre van szükségünk, és felismertem annak a gyakorlati felelősségét, hogy fenn kell tartanunk egy színházat és szervezetet, ezért olyan darabot kerestem, amely megfelel a nemzetközi csoportunknak, és a minősége inspirálóan hat a színészekre, ugyanakkor a közönség számára is képvisel valamilyen, korunk szükségleteihez és valóságához kapcsolódó értéket. Az effajta megfontolás mindig egyenesen Shakespeare-hez vezetett. Shakespeare felülmúlhatatlan modell, mert műve mindig releváns és kortárs.

A *vihar* az a darab, amelyet igen jól ismerek, mivel úgy harmincöt éve rendeztem meg először Stratfordban. Prospero szerepét John Gielgud kiváló angol színész alakította. Néhány évvel később ugyanebben a színházban egy másik angol rendezővel együttműködve kísérletként újból elővettük. Amikor 1968-ban Párizsban először alapítottam műhelyt különböző kultúrákból származó színészekkel (ez a Nemzetközi Központ előzménye), A *viharból* választottam jeleneteket a rögtönzések és a kutatás kifejlesztésére. Szóval a darab igen élénken élt az emlékezetemben. De furcsamód sosem jutott az eszembe, hogy A *viharban* rejlik a válasz az akkori problémáimra, amíg egy nap egy londoni kertben üldögélve a színészcsoportunknak megfelelő téma keresésének dilemmájáról beszéltem, és egy barátom A *vihart* javasolta. Azonnal megértettem, hogy épp erre van szükségünk, hogy ez megfelel a színészeinknek. Nem először fordult elő, hogy úgy éreztem, a döntéshez szükséges minden tényező már régen készen állt a tudatalattimban, anélkül, hogy a tudatnak bármi része is lett volna a mérlegelésben. Ezért nehéz válaszolni arra a gyakran feltett kérdésre: hogyan választom ki a darabokat. Véletlenül vagy céltudatosan? Komolytalanul vagy megfontoltan? Úgy gondolom, hogy az elvetett választások előkészítik a már ottlevő igaz megoldás hirtelen felbukkanását. Az ember rendszerben él: ha ezt figyelmen kívül hagyjuk, hamis irányba tartunk, de ha figyelembe vesszük a rejtett működést, irányadó lesz, és viszszatekintve világosan nyomon követhető a feltároló rendszer.

Abban a pillanatban, hogy a tudatom felismerte A *viharban* a lehetséges megoldást, a benne rejlő előnyök is feltáruultak. Először is az ember csak akkor vállalkozhat Shakespeare egy darabjának rendezésére, ha meggyőződött arról, hogy a megfelelő színészek állnak a rendelkezésére. A rendező részéről bolondság, ha kijelenti, hogy színre akarja vinni a *Hamletet*, és csak azután kezd elmé-

lázni azon, hogy vajon ki is játszhatná a szerepet. Lehetséges, hogy valaki évekig hordozza a vágyat magában, hogy valamely nagyszerű szövegen dolgozzék, de a gyakorlatban csak akkor kerülhet sor döntésre, ha maga előtt látja a nélkülözhetetlen partnereket, a főszerepek tolmácsolóit. A *Lear király* olyan téma volt, amelytől hosszú ideig nem tudtam szabadulni, de csak akkor gondoltam arra, hogy ezt a fantomot konkrét formába öntsem, amikor Anglia egyetlen erre a szerepre alkalmas színésze megérett és készen állt rá: Paul Scofield. A *vihar* esetében észrevettem, hogy van velünk egy afrikai színész, Sotigui Kouyaté, aki valami újat, mást és talán bármely európai színésznél igazabbat tudna vinni Prospero, a mágus főszerepébe, és hogy a többi, nem angol kultúrkörből származó színész megvilágíthatja ezt a nehezen megfogható darabot saját hagyományainak fényével, amelyek közelebb állnak az Erzsébet-kori Anglia szellemiségéhez, mint a kortárs Európa urbánus értékei.

Így a kiindulópont világos volt. Csak az időpont hiányzott. Kiszámoltam, mennyi idő szükséges a próbákhoz (14 hét), de az előkészületeket alábecsültem. Pár hét múlva megrémültem, ezért módosítottam a terveinket, és a próbák kezdetét pár hónappal későbbre halasztottam.

Jean-Claude Carrière nekilátott a francia fordításnak, közben én Chloé Obolensky díszlettervezővel a látványt kezdtem megvitatni. Ez a folyamat legproblematisabb része, mert önmaga ellentmondásával terhes. Megfelelő módon elrendezett térre és jelmezekre van szükség, s ez természetesen tervezést és szervezést igényel. A tapasztalat viszont újra és újra azt mutatja, hogy a rendező és a díszlettervező által a próbák kezdete előtt hozott döntések kivétel nélkül alárendelődnek a folyamat során később hozott döntéseknek. Ekkor a rendező és a díszlettervező már nem annyira személyes meglátásaira és ízlésére hagyatkozik, mint inkább arra a határtalanul mélyebb látomásra, amely képzeletgazdag és alkotóképes egyének egész csoportjának összeszövődő felfedezéseiből ered, s új megvilágításba helyezi a darabot és annak színházi lehetőségeit.

A próbák megkezdése előtt a rendező és a díszlettervező legjobb munkája is korlátozott és szubjektív — sőt, a színpadi cselekvést, illetve a színészek ruházatát mintegy öntöttvas formákba kényszeríti, s ezzel gyakran szétzúzza, illetve akadályozza a természetes fejlődést. A jó munkamódszer igen kényes, szabályok nélküli, örökké változó, egyensúlyozó tevékenység aközött, amit elő kell

készíteni és amit nyugodtan megoldatlanul hagyhatunk. Visszatekintve a darab általam készített régi előadásaira és a vele való kísérletekre, beláttam, hogy nincs semmi, amit ezekből megőriznék: egy másik világhoz, másik értelmezéshez tartoztak. A darabot az új kontextusban újraolvasva, az agyam szögleteiben vibráló formák perdültek homályos táncra. Az első előadáson Stratfordban azt az elfogadott nézetet követtem, hogy *A vihar* látványosság, és kifinomult színpadi effektusokkal kell életre kelteni. Akkor élveztem a látvány meglepő pillanatainak megtervezését, a hangulatos elektronikus zene megkomponálását, az istennők és táncoló pásztorok bevezetését. Most ösztönösen megéreztem, hogy a megoldás nem a látványosságban keresendő, mely eltakarja a darab legmélyebb kvalitásait, és hogy akármit csinálunk, a színjátszók kis csoportját mozgósító játékok sorozata a lényeg — azaz a szó legszorosabb értelmében véve a *játszás*. Intellektuálisan ezt úgy értelmeztem, hogy a jelentéstartalmat, mivel a darab nem a földrajzi vagy történelmi valóságban gyökerezik, azaz a sziget egyszerűen csak kép és jelkép, nem idézheti fel a szó szerint vett illusztráció semmilyen formája. Kiegészítve az első olvasatot, az utolsó üres oldalra egy zen kert képét firkáltam, ahol, akárcsak Kyotóban, a szigetet kövek, a vizet száraz kavicsok sugallják. Ez lehetne talán az a formális tér, ahol a színészek saját képzelőerejükre támaszkodva a téma minden szintjét közvetlenül sugallhatják.

Amikor Chloé Obolenskyvel először vitatkoztunk erről, csak a hátrányait láttuk egy efféle megoldásnak. A kavicsokon nehéz a járás, folyamatos csikorgásuk zaja elnyomja a figyelmet, emellett esetlen és kényelmetlen rajtuk az ülés. A zen kertet tehát elvetettük, de meggyőződésünk maradt, hogy a legfinomabb eszközökkel való sugalmazás elvének érvényesülnie kell. A kérdés: a természetet természetes felszínnel, például földdel és homokkal, vagy pedig képzeletben, a játéktér pusztá deszkáján vagy szőnyegén idézzük-e fel.

*A vihar* díszlettervezői és rendezői már a nyitó színben arra kényszerülnek, hogy elgördítsenek egy nehézséget: a darab színhelye egységes (a sziget), de az első jelenet a tengeren, egy viharba került hajón játszódik. Szükséges-e megsérteni az egységet komplikált, valóságmű színpadkép készítésével már a darab legelső pillanataiban? Minél megcsináltabb, annál inkább elveszi annak a lehetőségét, hogy a szigetet később ne naturalista konvencióban idézzük fel, és annál nehezebbé teszi az expozíció második, hosszú, csendes jelene-

tének az eljátszását, ahol Prospero elmeséli lányának az életét. Ha festői kidolgozású díszlet a választott konvenció, egyszerű a megoldás: az ember egy hatásos hajótöréssel áll elő, aztán egy lakatlan szigetet illeszt a helyére. De ha valaki ezt a megközelítést elveti, ki kell találnia, hogy mi az, ami könnyedén megjelenítheti az egyik pillanatban a tengert, a másikon a szárazföldet. Megegyeztünk, hogy egyelőre megoldatlanul hagyjuk ezt a problémát, s csak akkor tisztázzuk, ha látjuk színészeinket az általunk kijelölt térben dolgozni.

A csoportunk jobbára olyan színészekből állt, akik már dolgoztak a Nemzetközi Központban. A szereposztás alapelve: a darab tradicionális kultúrák fényében való újraértelmezése. Prosperónk és Arielünk afrikai, az egyik szellemünk Báli-szigeti volt, és egy újonnan jött, fiatal német színésznek kellett újraálmódni Caliban szerepét, amelyet többnyire vagy gumiból és műanyagból készült szörnyként ábrázoltak, vagy négerként, igen banális módon a bőrszint aknázva ki annak ábrázolására, hogy rabszolga. Én Calibant friss elképzelésben, egy mai kamasz kegyetlen, veszélyes és ellenőrizhetetlen lázadásával akartam bemutatni.

Miranda Shakespeare felfogásában nagyon fiatal, pontosan tizenéves, Ferdinand is alig idősebb. Nyilvánvalónak tűnt, hogy ezek a szerepek akkor mutatkoznának meg valódi szépségükben, ha megfelelő korú színészek játszanák őket, különösen, ha Miranda bája tradicionális nevelést tükrözne. Találtunk egy indiai lányt, akit anyja kis korától kezdve táncolni tanított, valamint egy másik nagyon fiatal, félig vietnámi lányt.

A folyamat kezdetén el kellett szakadnunk megszokott környezetünktől, így az egész társulattal, az asszisztensekkel és Jean-Claude Carrire-rel Avignonba mentünk, ahol a korábbi kolostor ősi falai közt béreltünk szállást és egy nagy próbahelyiséget. Itt, békében és teljes elvonultságban tíz napot töltöttünk az előkészületekkel. Mindenki *A vihar* egy példányával a kezében érkezett, de a szövegekönyveket nem nyitottuk ki. Egyszer sem nyúltunk a darabhoz. Először a testünket edzettük, utána a hangunkat.

Csoportgyakorlatokat végeztünk, azzal a kizárólagos céllal, hogy gyors reagálókészséget, kéz-, fül- és szemkontaktust, és olyan, állandóan megújítandó megosztott figyelmet fejlesszünk ki, amely könnyen elveszik; hogy kapcsolatot teremtsünk a független egyének között, és érzékeny, vibráló csapattá váljunk. A szabályok ugyanazok, mint a sportban: csak jól játszó csapat juthat tovább, és



a játékban nemcsak a testeknek, de a gondolatoknak és érzéseknek is részt kell venniük és összhangban maradniuk. Ez hanggyakorlatokat és rögtönzéseket követel, hol vidámakat, hol komolyakat. Pár nap múltán tanulmányozni kezdtük a szavakat is: először önálló szavakat, aztán szószerkezeteket vettünk, végül elkülönített angol és francia kifejezéseket, hogy a fordítót is beleértve mindenki számára valóságossá tegyük a shakespeare-i írás egyedülálló természetét. Tapasztalatom szerint mindig hiba, ha a színész a munkát intellektuális vitával kezdi, mivel a józan ész közel sem olyan hatásos eszköze a felfedezésnek, mint az intuíció titkosabb képessége. Az ösztönös megértést a test segítségével különböző módokon lehet stimulálni és fejleszteni. Ha így alakul, megeshet, hogy akár ugyanazon napon olyan nyugalmas pillanatok következnek be, amikor az értelem is békésen játszhatja a szerepét. Ekkor már természetes helyére kerülhet az elemzés és a vita.

A nyugodt koncentráció első időszaka után visszatértünk párizsi színházunkba, a Bouffes du Nord-ba. Chloé, a díszlettervező az első próbára nem színpadi elemeket, hanem „lehetőségeket” készített: vagyis mennyezetről függő kötelek, létrák, pallók, fahasábok, csomagolóládák; szőnyegek, különböző színű földkupacok, ásók, lapátok vegyesen — elemek, amelyeket nem lehet semmilyen esztétikai koncepcióhoz besorolni, pusztán eszközök, amelyeket a színész megfoghat, használhat, eldobhat.

Minden jelenetet számlálhatatlan módon rögtönöztünk, végig arra bátorítva a színészeket, hogy szabadon nyúljanak bármihez, amit a tér és a rengeteg tárgy sugallt képzeletüknek. Rendezőként javaslatokat tettem, új ötletekkel álltam elő, s gyakran kényszerültem arra, hogy felülbíráljam és visszavonjam a saját javaslataimat, miután láttam őket a színészi gyakorlatban. Ha ekkortájt jelen lett volna egy külső megfigyelő, bizonyára úgy találja, hogy a legteljesebb a zűrzavar, és nyakra-főre váltogatják egymást a meghozott és visszavont döntések. Még a színészek is elvesztették a fonalat, és a rendező feladata ilyenkor az, hogy ne veszítse szem elől, mit és mi célból tártak föl eddig. Ha így tesz, ez az első energiarobbanás nem is olyan kaotikus, mint amilyennek látszik, mivel hatalmas mennyiségű nyersanyagot termel, amelyből a végső forma kidolgozható.

A feladatot nagy mértékben segíti a darabban rejlő kihívás. A darab minősége, a benne foglalt talány szigorú bíróság. A darab maga a puritán szigor, amelynek segítségével a még ki nem fejtett

ötletek tömkelegében az értékes elkülöníthető a haszontalantól. A *vihar* esetében a szöveg olyan minőségű, hogy minden invenció és dekoráció nemcsak feleslegesnek tűnik, de vulgárisnak is. Az ember egyhamar csapdába esik: bármi, amit a lelkesedés első pillanataiban tesz, hamarosan alkalmatlanná és lényegtelené válik. Az ellenkező dolog azonban még rosszabb: az sem mentheti meg az embert, ha semmit nem csinál, mert nincs az a szöveg, amelyik önmagáért beszélne. Mindig az egyszerű utat a legnehezebb megtalálni, mert a találékonyság hiánya nem egyszerűség, csak ostoba színház. Egyfelől szükséges beavatkozni, másfelől keményen bírálni kell a beavatkozási törekvéseket.

Rögtönöztünk, próbálkoztunk, felfedezgettünk, vitatkoztunk. Az első jelenetet, a hajótörést legalább húsz különböző módon közeltítettük meg. A hajó fedélzetét deszkák jelezték, ezeket színészek cipelték, akik leguggolva keresztülfektették a deszkákat a térdükön, hogy eljuttassák a meredeken dőlő fedélzetet. Ariel és a szellemek izléses játékokat űztek, a színészek feje fölött játékhajót dobáltak, amelyet aztán kövel szétzúztak vagy egy vödör vízben elsüllyesztettek. A matrózok létrára másztak, felkúsztak a nézőtér valamelyik erkélyére, az udvaroncok szűk kabinokban ültek lengő lámpások alatt, míg maszkos szellemek helyettesítették játékosan a lázadó matrózokat. Minden izgalmas volt abban a percben, amikor kitaláltuk, de másnapra, amikor higgadtan fontolóra vettük, hitelét veszítette: kíméletlenül kiselejteztük. Kétségbeesetten hagyunk el minden illusztrációs formát, a színészeket oratóriumszerű, merev alakzatokba állítottuk, s a hangjukat a szelek és a hullámok hangjának az utánzására használtuk — ez utóbbi ígéretesnek látszott, ám újra szemügyre véve, külsődlegesnek és embertelennek találtuk.

Úgy látszott, semmi nem helyénvaló. Minden képnek megvolt a hátránya: túl konvencionális, túl erőltetett, túl intellektuális, túlságosan „déjá vu”. Sorban elvetettük hát az összes szerkentyűt, a deszkákat, a köteleket, az acéllétrákat, a játékhajókat. De azért semmi nem vész el örökre: a nyom megmarad, és hetekkel később egy másik jelenetben váratlanul visszatér. Például, ha nem töltöttünk volna az első jelenetben annyi időt a játékhajós kísérletekkel, az az ötlet sem támadt volna soha, hogy Ariel, a Prosperóval való első jelenetében vörös vitorlájú hajót egyensúlyozzon a fején: pedig ez a színfolt itt valóban hasznos, sőt szükséges is ahhoz, hogy tónust adjon az akciónak. A kötelek, amelyek annyira nehézkesnek látszot-

tak a hajójelenetben, igen értékesek lettek három jelenettel később, amikor Caliban, akiről egyébként soha senki sem gondolta volna, hogy valaha is a levegőbe mászik, váratlanul egy kötelet használt. Ugyanígy, ha az egyik zenész nem talált volna egy kavicsokkal teli üreges csövet a „lehetőségek zsákjában”, amely a tenger hullámaihoz hasonló suhogó hangot ad, soha nem fedezzük fel azt az egyszerű eszközt, amely helyettesíthette kezdeti, a vihar felidézését célzó ügyetlen próbálkozásainkat, s amely már az első pillanattól azt sugallta a közönségnek, hogy az előadás a képzelet szigetén történik.

Az volt a legfőbb munka, hogy napról napra megbirkózzunk a szavakkal és a jelentésükkel. A jelentés fokozatosan derül ki a szövegből, próbálkozások és tévedések árán. A szöveg a részletekben kel életre, és a részlet a megértés gyümölcse. A színész először csak hozzávetőleges, általánosított benyomást adhat arról, amit egy-egy sor magában foglal, és gyakran szüksége van segítségre is. Ez tanácssal vagy bírálattal történhet. Ezenkívül van egy bizonyos technika, amelyet a *Carmen* énekeseivel fejlesztettük ki. Amikor az énekes képtelennek bizonyult arra, hogy jelentésteli és részletezett cselekvéssé rendezze általánosított játékát, az egyik munkatársa, egy igen kiváló színész, eljátszotta neki a szerepet. Ez úgy tűnhet, mint ha a legsilányabb régimódi előadásokat utánoztuk volna, ahol a színésznek az volt a feladata, hogy szolgamód másolja, amit mutattak neki. De nem ez volt a célunk. Mihelyt sikerült az utánzást mesterivé tenni, a régi módszert elvetve az énekesnek fel kellett hagynia azal, amit megtanult. Miután ráért az arra, hogy mit jelent a kidolgozott színjáték (valamit, amit nem lehet leírni), hozzáfoghatott, hogy saját játékát a maga módján dolgozza ki. Ez a módszer segítette azokat a színészeket is, akik nem játszottak még Shakespeare-t: az utánzással közvetlen „érzést” kaphattak egy jelenetről, miután elfogadták azt a pontos mintát, amelyet egy tapasztaltabb színész alakított ki előttük. Ez, amint megszolgált a célját, elvethető, ahogy a gyerek is eldobja az úszógumit, amint megtanul úszni. Hasonlóképpen segíti a megértést, ha a próbákon szerepet cserélnek a színészek: új benyomást kapnak a szerepről. De elkerülendő, hogy a rendező bemutassa, hogy ő hogyan játszaná el a szerepet, mert így arra kényszeríti a színészt, hogy ezt az idegen, előírt konstrukciót öltse magára, s ahhoz ragaszkodjék. Ehelyett állandóan ösztönözni kell a színészt, hogy végre megtalálja saját útját.

Különösen zavarba ejtőek a darabban rejlő nehézségek közül a hajótörött udvaroncok jelenetei. Shakespeare ezeket a jeleneteket úgy írta meg, hogy a jellemek kifejtetlenek, és a helyzetük is kevésbé dramatizált. Mintha az utolsó darabjában szándékosan elvette volna mindazt a módszert, amelyet azért fejlesztett ki a pályafutása során, hogy lekösse a közönség figyelmét és elősegítse a jellemekkel való azonosulását. Az eredmény: ezek a jelenetek könnyen színtelenek és tompák lehetnek, és minél inkább a pszichológiai realizmust erőltetjük a játékban, az embernek annál inkább feltűnik a jellemrajz soványsága. Tisztán látszott, hogy *A vihart* Shakespeare mesének szánta, és mindvégig, akár egy keleti mesemondó, könnyed hangot szándékozott megütni, kerülve a tragédiáira jellemző felfokozott, komoly drámai pillanatokat. Azt, hogy az udvaroncok helyzete mennyire nem illik az illúziók világába, a szellemek állandó jelenlétével próbáltuk meg érzékelteni: a szellemek az embereket félrevezetik, megtréfálják, és rejtett szándékaik felfedésére bátorítják. Ez rengeteg rögtönzést és találékonyságot követelt a szellemektől, és úgy éreztük, a segítségükkel rájöttünk, hogyan lehet a sziget különböző képeit a legjelentéktelenebb eszközökkel felidézni. Azt persze nem sejtettük, hogy ebből ered majd legmélyebb válságunk.

Hogy ezt kifejthessem, vissza kell térnem a díszletezés témájára. Az első hetekben, míg azt figyeltük, hogyan kel életre a darab, egyre inkább meggyőződésünkkel lett a díszlettervezővel, hogy üres tere van szükségünk, ahol a képzelet szabadon játszhat. A köteleket és a többi kezdeti találmányt elvetettük, lemondtunk a csupasz deszkáról és a szőnyeggel borított padlóról is, mivel meggyőződünk arról, hogy a történet szerkezete azt kívánja, hogy természetes elemek között játsszák. Így az egyik hétvégén Chloé egy csomó vörös földet hozott a színházba. Hogy a színészek mozgása életszerű és változatos legyen, a talajt gondosan kis dombokká és halmokká alakította, az egyik buckába pedig mély lyukat vájt, s ezzel sugárzóan költői, már-már eposzi dimenziójú színteret hozott létre.

De amint elkezdtünk próbálni, kiderült, hogy a tér nagyszerűsége következtében cselekedeteink szálnalmasan inadekvátnak tűnnek. Épp ahhoz a ponthoz értünk, amikor a hajót egypár vízszintesen tartott bambuszrúddal idéztük fel, amelyeket később függőlegesen tartva máris az erdőt kaptuk. A szellemeknek csak néhány pálmalevélre, fűszálra és faágra volt szükségük ahhoz, hogy megtréfálják a képzeletet. De rémületen láttuk, hogy az új díszlet nincs

a segítségünkre a sugalmazásban. A terep nem a képzeletben idézte fel a szigetet, hanem valódi szigetté vált, Lear királyra váró tragikus tájjá. Úgyhogy minden jelenetet újrarendeztünk, hogy illeszkedjen a díszlet arányaihoz. Hosszú rudakat, nagy tárgyakat használtunk, és a hajójelenetnél még arra is gondoltunk, hogy a színpadot füsttel borítjuk, minthogy a valódi táj pusztán a játék erejével nem alakítható tengerre. Aztán Chloéval, közös riadalmunkra, észrevettük, hogy megint a klasszikus csapdába estünk bele: a játékot igyekszünk a díszlethez igazítani, és úgy próbáljuk hitelessé tenni a darabbeli vihart, hogy az egyik valósághű képet halmozzuk a másikkra. Nem láttunk kiutat. A színpadkép és a játékkép nem illettek össze, és semmilyen megoldást nem tudtunk elképzelni.

Egy olyan fordulat mentett meg minket, amely már sok éve a próbamódszerünkhöz tartozott. Egy bizonyos ponton, körülbelül a próbák kétharmadánál, amikor a színészek tudják a szövegüket, értik a történetet és lényeges összefüggéseket találtak a szereplők között — illetve, amikor egy produkció fizikai feltételei mozgások, tárgyak, bútorok, jelmezdarabok és a díszlet formájában többé-kevésbé megteremtődtek, mindent abbahagyunk, és egy délután elmegyünk egy iskolába, ahol egy szűk kis alagsori teremben, száz iskolás gyerektől körülvéve, közvetlenül az adott tér lehetőségeihez alkalmazkodva rögtönözünk a darab egy verzióját, csak a teremben szanaszét heverő tárgyakat használva eszközként, kedvünk szerint, ahogy szükségesnek tartjuk.

A gyakorlat célja, hogy olyanok legyünk, mint a jó mesemondók. A gyerekek általában semmit sem tudnak előre arról a darabról, amelyet hozzájuk viszünk, így a feladatunk az, hogy kitaláljuk, miként lehet a figyelmüket a legközvetlenebb módon megragadni és el nem ereszteni többé, mialatt a történetet pillanatonként friss életre keltjük. Ebből mindig sokat tanulhatunk, és pár óra hetekkel viszi előbbre a munkát: világossá teszi, hogy mi jó, mi rossz, mit értettünk meg és hol tévedtünk, azaz közösen sok lényeges igazságot fedezhetünk fel arról, hogy a darabnak mire van szüksége. A gyerekek sokkal jobbak és pontosabbak, mint a barátaink vagy a dráma-kritikusok, mert nincsenek előítéleteik, elméleteik, fixa ideáik. Azt akarják, hogy teljesen bevonjuk őket abba, amit átélnek, de ha nem érdekli őket, semmi okuk nincs elrejtani figyelmük hiányát: azonnal láthatjuk és saját hibánkként foghatjuk fel.

Ez alkalommal, amikor egy igen kicsi helyen egy szál szőnyegen dolgoztunk, azonnal életre kelt a darab. Mivel eszünkbe sem jutott, hogy bármit is dekoratív módon fejezzünk ki, a közönség képzelőereje szabadon válaszolhatott minden sugallatra. A színészek tehát ajtókat döngettek és vastag műanyag függönyöket rázogattak, hogy vihart támasszanak, egy rakás cipőből lettek a fahasábok, amelyeket Ferdinandnak össze kellett szedni, Ariel pedig egy dróthálót kotort elő a kertből, hogy azzal zárja körül az udvaroncokat. És így tovább. Az előadásnak nem volt semmilyen esztétikai stílusa: durva, közvetlen, és teljesen sikeres volt, mert az eszközök a célhoz igazodtak, és a körülmények lehetővé tették, hogy meglevenedjék általuk a darab története. A díszlettervező és én új kérdésekkel találunk szembe magunkat — és most főtt csak igazán a fejünk.

Gyakran előfordul, hogy fiatal együttesek sikeresen szerepelnek, amíg kis térben játszanak, de amint a produkciót megpróbálják nagyobb színpadra átvinni, munkájuk szánalmasan elégtelennek bizonyul. Az energiát és a kvalitást sokszor nem lehet elkülöníteni a maga sajátos kontextusától. Mindketten világosan felismertük, hogy a kis térben elevenen működő pompás lelemények gyerekesnek és amatőrnek tűnnének, ha azokat egy az egyben megvalósítanánk színházunk terében, amely másfajta kihívást jelent és másfajta leleményességet vár el. Alapelvünk viszont, miszerint ezt a darabot meg kell szabadítani minden, a képzeletet korlátozó dekoratív kifejezés-módtól, a gyakorlatban most igaznak bizonyult.

Az én reakcióm az volt, hogy kijelentettem: vissza kell térnünk a szőnyeges elképzeléshez, mert a szőnyeg olyan semleges és figyelemfelhívó terület, ahol bármi megtörténhet. Bár Chloé más véleményen volt; egyetértettünk abban, hogy a javaslatot azonnal ki kell próbálni. Színészeink meglepődtek, amikor bejöttek a színházba és a vörös föld közepén ott találták azt a nagy perzsaszőnyeget, amin annak idején *A madarak tanácskozását* játszottuk. Nyomban végigfutottunk a darabon, alkalmaztuk a színházi próbák valamennyi megoldását, de a cselekvést a szőnyegen belülre korlátoztuk. Az eredmény furcsán ellentmondásos volt. Egyrészt a darab rendkívül sokat nyert a játéktér lecsökkentésével. Sűrítettebb lett, s mert nem kellett a színházfalig terjeszkedni, megszabadultunk egyfajta naturalizmustól: a szőnyeg formális tér, játéktér lett, s a vékony bambuszrudak és a pici tárgyak használata visszanyerte értelmét: ami a nagyobb térben nevetségesen hatott, itt természetes jelenté-

sében tárult fel. Másrészt, ahogy Chloé tartott is tőle, a perzsaszőnyeg mintája, amely annyira evokatív volt a szufi költemény, *A madarak tanácskozása* esetében, most bosszantóan elterelte a figyelmet. Ahol a nézőtől azt vártuk, hogy tengert, homokot és eget képzeljen el, a tekervényes keleti minták szembeszegültek, szépségük lehetetlenné tett minden más illúziót, mintha egy másik nyelven szólának a közönséghez. Az iskolában persze más volt a helyzet, ott a szőnyeg, lévén az osztályterem csupasz, ismerős, rongyos szőnyege, láthatatlan volt, s így nem is létezett.

Tűnődtünk azon, vajon használhatnánk-e egyszerű, minta nélküli szőnyeget, de be kellett látnunk, hogy ez az irodák vagy szállodák szőnyegpadlójára emlékeztetne, s oda nem illő mai asszociációkat ébresztene. Próbálkoztunk azzal is, hogy némi homokot szórunk a perzsaszőnyegre, de siralmas eredménnyel. Szerencsére amúgy is egy pár napos szünet volt kilátásban. Ezt én azzal töltöttem, hogy a talajt nézegettem, összehasonlítva az építési telkek, parkok és lakatlan területek mindenféle felszínét. Mire visszaértem, Chloé a szőnyegünket bambuszzrudakkal keretezte. Aztán felgöngyölte a szőnyeget, de, akár nyom a talajon, a helye megmaradt: egy bambusszal határolt szabályos téglalap. Ezt megtöltötte homokkal. Még mindig szőnyeg volt, de homokból. Amikor a színészek újra próbáltak, mi már tudtuk, hogy megoldódott a legfőbb gondunk. Később Chloé, hogy a térnek valamiféle vonatkozási pontot adjon, beletett két követ. Végül egyet kivettünk.

Örömmel vettük, hogy később ezt a kritikusok a sportban használatos kifejezéssel „pályának”, vagy az iskolaudvarokon megszőkott „játsszótérnek” nevezték. Mindkét fogalom épp azt fejezi ki, amit az elején célul tűztünk ki magunknak: olyan teret jelent, ahol játszani lehet, más szóval, ahol a színház semmi másnak nem akar látszani, mint színháznak. Másvalaki azt írta: „Ez egy zen kert.” Ez eszembe juttatta a kiindulópontot. Az embernek el kell mennie az erdőbe, hogy aztán hazajövet megtalálja az ajtaja mellett növeő virágot. Gyakran előfordult, hogy amikor a produkció már rég befejeződött, véletlenül rábukkantam egy figyelmen kívül hagyott vagy teljesen elfelejtett feljegyzésre vagy vázlatra, ami azt igazolta, hogy valahol a tudatalattiban ott nyugodott a megoldás, de az embernek csak hosszú hónapokig tartó vizsgálódás után sikerül újra felfedeznie.

Hogy ezt a tapasztalatot megosszam, a fentiekben az előadás egyetlen vonatkozásával foglalkoztam részletesen, a díszlettel, amelyet

azonban tekinthetünk a többi vonatkozás metaforájának is. Próbálkozás és tévedés, kutatás, kidolgozás, visszautasítás és véletlen egyazon folyamatáról van szó, amely a színész értelmezését is formába önti, s a zenészek, illetve a fővilágosító munkáját is szerves egésszé rendezi.

Véletlent mondok, de ez félrevezető lehet. A véletlen létező dolog, és nem ugyanaz, mint a szerencse: általunk nem érthető szabályoknak engedelmeskedik, bár érvényesülését mi is elősegíthetjük. Rengeteg erőfeszítést kell tennünk — minden erőfeszítés energiamezőt hoz létre, s ez kritikus pillanatokban magához vonzza a megoldást. Másrészt a saját magáért való kaotikus kísérletezgetés a végtelenségig folytatódhat anélkül, hogy valaha is koherens végeredményhez vezetne. Csak az a káosz hasznos, amelyik rendhez vezet.

Itt válik világossá a rendező feladata: a rendezőnek végig birtokában kell lennie annak, amit én úgy hívok, hogy formátlan sejtelen, azaz annak a bizonyos erőteljes, de homályos intuíciónak, amely meghatározza az alapalakot, a forrást, ahonnan a darab szól hozzá. Szükséges, hogy a munkájában kifejlesszen egyfajta megfigyelőkészséget. Napról napra, ahogy beavatkozik, hibázik, vagy azt figyeli, hogy mi történik a felszínen, figyelnie kell belülré is, a rejtett folyamat titkos mozdulataira. E figyelés miatt lesz állandóan elégedetlen, fogadja és utasítja el a dolgokat, amíg hirtelen meg nem hallja a titkos hangot, meg nem látja azt a belső formát, amelynek a megjelenésére várt. A felszínen azonban minden lépésnek határozottnak, ésszerűnek kell lennie. A láthatóság, tempó, tisztaság, artikuláció, energia, zeneiség, változatosság, ritmus kérdéseit mindig gyakorlati és szakszerű módon kell megvizsgálni. A munka egy kézműves munkája, ahol nincs helye álmisztifikációnak, hamis mágikus módszereknek. A színház mesterség. A rendező dolgozik és figyel. Segíti dolgozni és figyelni a színészeket.

Ez az útmutató. Ez az, amiért egy állandóan változó folyamat nem a zűrzavar, hanem a növekedés folyamata. Ez a kulcs. Ez a titkok. Láthatjuk, hogy nincsenek titkok.

*London–Párizs  
Budapest*

*Peter Brook  
fordította: Cseicsner Otília M.*

In: Peter Brook, *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, (Nincsenek titkok. Gondolatok a színjátszásról és a színházról), Methuen, London, 2. kiad., 1995, 97–119.



## A párizsi rút, a déli és a balkáni...

Penészedett idő a házak arcán, homlokzatok, melyeket korommal szórt be a történelem...

Velence erőt ad Párizs mindent szétoldó, remény nélküli varázslatos utcáival szemben.

Járok rajtuk, és minden nyomorúságom, mely a szerencse habozásából születik, csak tétova lebegésnek tűnik, dicsőségnevek, melyek besorolnak a megfáradt város mellé. Miben hihetek itt? Az emberekben? De *ők voltak*. Ideálokban? Annyi minden után, csak stílushiány van. Így fáradok el Franciaország fáradtságaiban, s szívénnek unalompresztíziséig emelkedem.

Gondolatárnnyait a dér kiterjeszti Párizs fölött, s mindinkább a történelem kifejezője lesz, nem a természeté. Párizs a köd századában van. Miért nem tudom elképzelni a Lajosok alatt? Csak egy pillanatot jelent, és nem a lényegét. A természet egy történelmi alkony tanúja lesz.

Visszafordulok a házak felé, és nézem őket. És minden ház visszafordul felém. "Gyere közelebb, te sem vagy magányosabb mint mi." — hallom sorstársaim suttogását üres nappalok hosszú éjszakáin át. Elbűvölhetnek az itáliai városok, de sehol nem juthatsz oly közel az ember mélyén formát öltő dolgokhoz.

Amikor esténként, az éj sóhajaitól megtisztulva, csalódások és várakozások nélkül kóborolsz a Saint-Severin, St.-Etienne du-Mont templomok körül, vagy a St. Suplice piacon, egy nem várt reggel ígéretében, az embernemlakta vár felemelkedik veled a csend végtelen hiábavalóságáig. Tudni fogod-e akkor, hogy benned tükröződik a borostyán, mely elkülönítve áll azon a helyen, ahol a Notre-Dame visszanéz a Szajnából? Magam gyakran alászálltam vele, melankolikus hajladozásainak virtuális haláláig.

Nappal viszont, a hiány megrendítő szuggesztíója alatt, léted értelmetlensége feléled az illatoktól. Ez az Ó bája: szépségmeg-

nyugvást önteni a lélek tisztátalan mozdulataira, kitölteni az űrt, mely a megfoghatatlan varázslatú időtlen ölelésből születik. "A város megért téged". Rásimul sebeidre. Elveszettként élsz, s benne újra magadra találsz, senkire nincs szükséged; Ő előtted van. Megmenthet egy szeretőtől — elfoglalván helyét a szívedben — s valami furcsa tévelygésben az emberek itt jobban szeretnek mint máshol. Annyit voltam benne, hogy elhagyva Őt önmagamtól válok el.

Keskeny utcáin elmenekültem a sötétség elől, és soha nem láttam messzibb egekig mint mélyeikről. De a bulvárokról szétterjed a város fölé, és meghatározhatatlanságában a végtelenbe nyújtja a rútat, mely a gondterhelt házakon álmodik. S ha újra élnék minden kékséget, mely a mediterrán tenger felett nő, s a nagylelkű párákat a breton földek fölött, emlékét együtt sem nyomná el bennem. S ha definiálni akarom varázsát, magamba hullok, és a sajátommá írom: "a kékként létezés lehetetlensége". A felhők lassan szétfosznak: nézd az azúrhasítókat, melyek sehol sem érnek össze. Nem alkothatnak összefüggő eget, mely önmagát keresi és be nem teljesül. A sugarak szálanként hatolnak a bizonytalan párák közé, és megpihennek az átszótt térben. Fehér és szürke kiterjedés, mindig befed valamit: "az ég" odaát van. Párizsnak nincsen "ege". És ahogy folyton várod, belebonyolódsz a sötét fénybe, behull keserves, kékség utáni vágyad, szétszóródsz a látszatégbolt szeszélyes szürke tömegében, az odaát bizonytalan gondolatával, melyről azt sem tudod, hogy akarod-e igazán. Párizs holland ege...

Vele egyetértettem mindig, s ha nem volt senkim, kivel ugyanazon értelem akkordjai egybecsengtek volna, hát ott volt ő nekem. Hütlensége felé emelve tekintetem, minden arcában az én féktelenségemet mutatta fel. Óráról órára változik, összeáll és szétesik — magasság vágyakozása, derülő—boruló kételkedő démon. Túl gyakran elhagyatva a kastély embereinek alkonyán, hogy léphettem volna ki a szerelem azonnali seholjából magasságának megnyugtató szomszédsága nélkül? Párizs virágzó ős, aranyfényű alkony. Magaddal hordod minden más egek alatt.

... S amikor végleg jóllakva a korai alkonyoktól, tavaszok után vágyakozva, Dél felé húzódsz, a kék mennyei megvilágosodásában támadt boldogság nagyon is gyorsan megtalálja a telítődés mérget. Az egyforma napok reménytelensége, a szétpazarolt végtelen kék, az unalomig telített makulátlanság eluralkodik benned, és gyűlölettel és utálkozva nézel a jó forrása felé. Hová menekülhetnél ennyi

ég elől, a rendületlen napsütés elől, a lenyűgözöttség nyomasztó ismétlődése elől? Mikor nincs szíved annyi kék számára, s agyadban hely a fény nyíltságára, az unalom keserrel édesíti a kegyetlen sugárzás erejét is, és gondolatbarlangokat vetít a kietlen sivatagba. Hogy találhatnál boldogságokat, melyek ezen éggel mérhetik össze maguk? Megvalósítása megöl egy lelket, mely kétes anyagból született

... Így fordulsz vissza a rothadó Balkán felé, ahol a semmiből a por együtt száll az emberekkel. Vesd fel illatoktól és gondolatcsipkéktől megrészegült fejed, tépd ki álmaidat a katedrálisok árnyékából, lakj jól a bűzzel, miben emberrongyok fetrengenek, és felejtse el a szellem tiszta méltóságát.

Az az ég nem fed be senkit, mert emberestől, mindenestől eltévedt. Vajon miért álltak meg a Duna szélén s a Kárpátok árnyékában a ráncos, táskás szemmel született lények — kiket a nemlét öregített meg — végleg belerokkanva a született tehetetlenségbe? Fekete Tengerek felé csúsznak mindannyian, de azok sem fogadják, s szájátva hagyják őket állni a parton a fulladás keserű hiányában. Tële a világban szétszórtakkal, mivel vigasztalnád magad ennyi nyomorult között? Ott a holttesteken virágzik a természet, tavaszok mosolyognak a reménytelenségre. A fekete föld, minden dicső lépés édes jele nélkül, a véredbe hatol. És véred megfeketedik. És csak nézel az ég felé. És az ég pokollá változik.

Elátkozott sarka a világnak, az idő vigyorgott aljasságodon, boldogtalanságodon nem esett meg egyetlen érzékeny szív sem, mely morbid gyönyört keres. A Balkánról nézve a világegyetem peremváros, hol tiszteletreméltó pendzsik és gyilkos cigányok sétálnak.

Vastag, szemét vágyuk — melyben egy temetési kürt boldogsága röhög — nem ásott ki egyetlen hevülő istent sem. Miféle perifériavágyó csillag hullhatott volna oda? Zajos kukacok leprahórába döcögve!

Ezen a tájon tiszta lázadás sosem vethetett hajnalt. A remények megkeserednek és elsorvad a borzongás. A szerencsétlenség felmutatja erejét.

A rideg, tévelygő elhagyatottságban, tétován bolyongva jelöletlen határokon, melyek egyetlen Világalkotó Tervben sem szerepelnek, Isten szemei elől veszve, s az ördögtől is elhagyottan, a gondolat gyásza más terekre emlékezve akasztófát állít a reménynek, és minden, ami virág a szívben, álmát egy hurokhoz köti.

# Kastély, árnyék

(Boško Krstić: *A Beringer-kastély\** című regényéről)

Josefa Beringer, a Beringer-kastély építőjének, Jacob Beringernek vénkisasszony nővére a regény magyar nyelvű betétjében azt állítja, fivére korai halálát a szabadkai városházának bérpalotájukra vetett árnyéka okozta. Beszélgetőtársának, Ifjú Aldinnak óvatos ellenvetésére, hogy tudomása szerint a megadott helyen sohasem létezett hasonló bérház, az öreg hölgy így felel: „Megérti majd — föltéve ha elég hosszan fog élni —, hogy a város nem éppen úgy néz ki, ahogy maga látja, mert mások is nézik, és a maguk módján látják. A város tulajdonképpen egyik pillanatban ilyen, a másikban olyan, és lehet, hogy egyikünk sem ismeri valódi arcát.” Kijelentése összeköti az ismeretelméleti kételyt s pszichikus bizonyossággal, nem azt állítja, hogy létezik a dolgok hiteles, változatlan alakja (melyet a megfigyelőképességünk gyengesége főd el előlünk), hanem az egyéni észlelés föltétlen érvényességét tételezi.

A regény főhősné, Ifjú Aldinnak kutatását a szabadkai bolhapiac forgatagában heves fejfájás kíséretében rátörő két kép (a drótkerítés képe és egy öreg vadnyúl utolsó élményének benyomása) indítja el, melyekben tudatműködése első jeleire ismer. Első tudatos emlékeinek a Beringer-kastély volt a helyszíne, kutatásával a kastély pusztulásának okát szeretné kideríteni.

Az elbeszélést egyfelől a kastéllyal az építésétől a pusztulását előidéző eseményekig történtek időrendje, másfelől Ifjú Aldin nyomozásának lefolyásmenete szervezi.

A jelenbeli nyomozása során elébe kerülő tárgyak, a kastély egykori berendezésének darabjai visszahozzák Aldin személyes

\* Boško Krstić: *Kaštel Beringer*, Szabadka, 1996.

emlékezetének elmerült részleteit, de ezen túl, mint a kastély valamikori anyagi létezésének és testetlen kisugárzásának bizonyítékai, olyan emlékképeket is fölidéznek, amelyek megelőzték az időben Ifjú Aldin tudatát.

Megelevenedik a Beringer lakóinak, Andreas Beringernek és feleségének, Martának az évszakok és a mezei munkák ritmusában folyó élete. A téli ruhák elrakása, a nyáriak szellőztetése, a napozás tavasszal a kertben, Andreas hazatérése délben, amikor Marta „befűtött a bojlerbe, odakészítette az asztalkát a szappanokkal, a lepedőkkel, a törülközőkkel, a váltás fehérneművel”, az ebéd a fehér abrosszal és aranyszélű tányérokkal megterített asztalnál. Az érzékeny, gyöngye idegzetű Marta hosszú kikocsizásai a földekre, amikor: „Megállt az idő. (...) Rátalált a titkos térre az időben, az egyedül övére, s ott, mindentől védetten, az öregedéstől is, a mozgástól, az emberektől, a szavaktól is, a hallásával, a látásával, az ízlelésével, a bőrével itta magába ez életet. A határ áttekinthetetleniségében egyetlen idegszállá változott, mely a föld és az ég minden üzenetét magába itta...”

Ifjú Aldin személyes emlékezetének kezdete a Beringeren a második világháború után bekövetkezett változásokkal esik egybe. A változás tényéről az egykori szövetkezeti igazgató a következőket mondja: „Úgy gondolom, arra helyre, a Beringer-kastélyra megérkezett, s ott megállt, egy régi, a miénktől egészen különböző idő. A háború után újra előlről kezdődött az élet, de más helyről, más logikával és más szokásokkal.” A kutak váratlanul, ok nélkül vagy ismeretlen okból elapadnak a birtokon. A fészkerben terméseltitkolásért lecsukott parasztok börtönét nyitják meg. A romos, elhanyagolt kúriában a rendelettel odahívott kútásót, Timotej Aldint és családját helyezik el. A változásokhoz tartozik a hirtelen beállt kemény télben a farkasfalka támadása éjjelente, a rabok estefelé lejátszódó brutális nyúl vadászata a szénaraktárakban, Radulo és Kulak éjjeli őrjاراتai és hallgatózása, Ilijának, a lovásznak erőszakos halála.

Andreas és Marta Beringer kifinomult életformájának könnyűsége abból a tényből táplálkozik, hogy egy régebbi, elmúlt életforma alakmása. A Beringer a pusztaság közepén, a szállások és majorságok Bácskának nevezett érrendszerében épült, amelynek az északi nagyváros, Szabadka a téli palotája. Josefa Beringer elbeszélése szerint a város szimbóluma; „A szabadkai városháza egy halála előtt álló nehéz beteg világos, fájdalom nélküli és boldog pillanatá-

ra emlékeztetett, mely túléli a haldoklót, s sokkal később megismétlődik majd egészen más emberekkel." Az épületekben kifejeződő életérzés és életfelfogás az életforma megszakadásának távlatából viszonylagossá válik. A korszakok könnyűségét állító szemlélet annak a szemléletnek a másik oldala, amely minden emberi cselekvés mögött megpillantja az erőszak értelmetlen tombolását. A korszakok egymásra következő könnyűsége a változatlan erőszak jelene.

Ifjú Aldin nyomozása akkor veszi kezdetét, amikor újra városokat és falvakat rombolnak. Akik a városok és falvak pusztulásának, ha a távolból is, szemtanúi voltak, tudják, hogy az erőszak híreire lehetetlen az erőszak kiterjedésének megfelelő reakció. A történelem tárgyilagos szemléletének ennek megfelelően van egy pszichikai aspektusa is. A regényben ez a pszichikai vonatkozás annak a véleménynél, az állásfoglalásnál, az érzéseknél tágabb pszichikus alaptérnek a szerkezetében nyilvánul meg, amelyben az erőszak és a személy, akire hat, nem különíthetők el egymástól. A kérdés itt az erőszak integrálhatóságának vagy integrálhatatlanságának kérdésé-ként merül föl.

A Jacob Beringer halálát okozó árnyék a szabadkai városházának belső tulajdonsága, nem külsődleges jegye. Abban a pszichikus és egzisztenciális alaptérben a tárgyak magukba szívják a környezet sötétségét. Innen a díszes és boldog épületek jelenséggént való feketesége.

*Újvidék*

*Utasi Csilla*

## A Beringer-kastély\*

(...)

A budai várban, a gazdag Széchényi Könyvtárban tett nagyon érdekes, ám a Beringer fényképe vagy festménye utáni nyomozása szempontjából egészen sikertelen látogatása után Ifjú Aldin régi barátjával, a könyvtár fényképészével, aki a kutatásaihoz szükséges okiratokat általában másolni vagy fényképezni szokta a számára, ebédelni indult. Hogy legalább kissé fölvidítsa, barátja egy érdekes étteremben ígért ebédet, és a túlsó partra hajtottak. Az autóval az Erzsébet-híd alatt parkoltak, Aldin ezért arra gondolt, az érdekes étterem valószínűleg a Mátyás-pince lehet, ahova, mint minden turista, Budapestre utazásainak első éveiben rendszeresen eljárt. De elhaladtak e mellett a drága és híres étterem mellett, az aluljárón átkelve elérték a Váci utcát, utána mindjárt befordultak jobbra, a kanyargó Kígyó utcába, mely a Ferenciek tere felé, majd a Kossuth sugárútra nyílik. Az exkluzív butikok utcácskájának már a vége felé, a kettes szám előtt, fényképész barátja megállt, és bevitte a szűk átjáróba. Udvarias pincér fogadta őket, egy fiatalember, még a vendéglátó-ipari iskola tanulója, és szemmeláthatóan a fényképésszel való előzetes megbeszélése alapján, a teli fülkék mellett elirányította őket lefoglalt asztalukhoz. Aldin észrevette, hogy a faburkolatú fülkék mindegyikében egy-egy régi magyar város nagy képe van. Fölnevetett, amikor a lefoglalt szeparéban a Szabadka feliratú színes képet megpillantotta, s éppen készült megköszönni barátjának ezt a kis figyelmességet, amikor tekintete a képre szegeződött, s a hirtelen fölismerés, amely egy szempillantás alatt tudatosodott benne, megborzongatta. Valóban Szabadka volt ez, az Új Városházával, de

\* Részletek a regényből

a Városháza valahol másutt volt, ott, ahol ma voltaképpen Dušan Radić alapítványa van. Látszatra minden más megegyezett: a háttérben látható volt a Székesegyház, a főtér a régi Szentháromságzoborral, erre járt a régi szabadkai villamos is, a Városháza Kék tanácstermének ablakára pedig, éppen a szűk Rudics utca túloldaláról, hatalmas, kétemeletes palota nézett. A Jozefa Beringer elbeszélésének palotája. Egészen napfény fürdette, az északi oldalról azonban, ahonnan ott sohasem süt a nap.

Széchenyi könyvtárbeli barátjától megtudta, a Kígyó utca 2-es szám alatti Apostolok éttermét 1902-ben Förster János nyitotta meg, s 1913-ban újítták föl, amikor, az 1912-ben befejezett Városházából ítélve, a szeparékat régi magyar városok képeivel díszítették. Gattinger Oszkár volt az építész, az étterem képeit Hauswirth Ödön festette.

Amint visszatért Szabadkára, Aldin megkérte barátait, eszközöljenek ki a részére újabb látogatást Jozefa Beringernél, ám ekkor megtudta, hogy néhány nappal azelőtt elhunyt. A műemlékvédelmi hivatalban úgy mondták, olyan épület, amilyent az öreg nő leírt neki, és amilyent a pesti Apostolok étteremben festett a festő, sem azon a helyen, sem máshol, soha nem létezett Szabadkán.

(...)

Aladár a Beringeren mint elkerülhetetlen jelenség tűnt föl, amelyet mindenki megszokott, mint egy öreg fát, mint a tájat, amelyre számítnunk, amikor fölemeljük a pillantásunk. Ő, az annyira hallgató, az annyira titokzatos, azzal a mély, révedező tekintetével, rejtett élete felé fordultan a Beringer-kastélyra hasonlított. Különös volt ez az ember és ez a kastély a beláthatatlan szántóföldön, látszólag ok nélkül voltak ott, mint valamely régmúlt és titkos emberi tapasztalat és régen átélt sors jelei, ismeretlen emberi megpróbáltatások és élmények következményei. Aladár szemében visszatükröződött a Beringer, s a kastély nélküle nem az lett volna, ami. Mintha az ember és ez a szép épület titkos kapcsolatban lett volna. A Beringernek, Kolár mellett, egyedül ő volt háború előtti lakója. Senki sem tudta pontosan, mióta és miért van itt, de az a hír járta, hogy még a magyar forradalom menekültje. Az elmúlt háborút a faluban töltötte, istállóban, a kevés megmaradt falusi gulyát mindennap a közeli legelőre hajtv. Öreg volt, elhanyagolt, zárkózott. Azt is beszélték, hogy író volt, olvasott író a béke rövid időszakában a hazájában.



Ismeretlen fluidum, ismeretlen ok kötötte össze azonnal Timotej Aldint és Aladárt. Mintha kölcsönösen megérezték volna összetartozásukat. Aladárnak úgy tűnt, Timotej az az ember, akiben az ő, az Aladár sorsa megismétlődik, ezért kicsit őrködött is fölötte, Aldin pedig mintha az öreg, melankolikus magyarban saját életútjának előrejelzését látta volna meg. A mindig ijedt Aldin lagymatag, megokolatlan reményei, inkább az ismeretlen és szomorú ember iránti figyelem, mint a vigasztalás meggyőző szavai, Aladárból csak a keserűség áradatát váltották ki, annak az embernek a tragikus tapasztalatát fedték föl, aki nem talált magának egy talpalatnyi helyet a földön.

— Nem fog ez véget érni, szokta mondani. — Soha nem ér véget! Azt hittem, sohasem fognak többé elesni az utcán az emberek, a nyavalyatörösök, valaki nevét kiáltva, iszonyú görcsökben szörnyen rángatózva. Tudtuk, nagyon fontos, hogy valaki szétfeszítse a szerencsétleneknek a fogát, nehogy átharapják a nyelvüket, hogy valaki szétfeszítse saját körmüktől véres, erősen összeszorított öklüket. A szájukról törölték a habot. Sokuknak üvegszeme volt, egyszerű, szembogár nélküli üveggolyó, egyeseknek az üres ruhaujjban nem volt karja, másoknak az üres nadrágszárban nem volt lába. A mesterek különleges, fél kézzel vagy fél lábbal hajtható kocsiakat kovácsoltak, amelyekkel a sebesültek közlekedtek, A szegények segítettek magukon, mindenféleből különös és csúnya két- és háromkerekű járműveket készítettek, egykerekű tragacsokat, néhányan még szánkókat is, mert nem volt elég kerék. A bognárok az egyszerű falusi fogatokhoz hasonló egészen kis kocsiakat faragtak, amelyeken a hozzátartozóik húzták nyomorékjaikat. Azok éjjelente sikoltva ébredtek álmukból. Nem lehetett megbízhatóan tudni, az álomból jobb-e a valóságba szökni, vagy a valóságból az álomba. Sok idő eltelt, mire az egészséges fiatal emberek szinte elárasztották az utcákat, ezért a rokkantak ritkán jelentek meg, többnyire koldusokként.

Mindez soha nem ér véget, mondta Aladár. A harag és a gyűlölet, és a fájdalom is, mint energia áramlanak az emberi test világmindenségén át, a tudaton és a téren át, hozzátapadnak bizonyos emberi génekhez és atomokhoz, hogy nem tudni mikor, ki tudja mitől, újra megvaduljanak, újra fájdalmat okozzanak, és újra föltegyék a látszólag régen föltett kérdéseket.

— Most béke van —, mondta neki Aldin. — Miért nem mész vissza?

Hova menjek vissza? Más idő járja, de az emberek a régiek. Én pedig nem vagyok, sem itt, sem ott. Sehol sem vagyok. Azt hiszem, valahonnan nem lehetséges végleg elmenni, de ugyankor megérkezni sem lehetséges végleg valahová. Az ember saját hely-, idő- és térérzésének e két távoli pólusa között mindig szenved. Különb, mit kezdjek az enyéimmal? Csak az övéit szereti és gyűlöli az ember. Néha mintha csupán azért adná át magát szándékosan és egészen a szeretetnek, hogy később annál szenvedélyesebben gyűlölhessen. Kit gyűlölnének, ha nem volnának hozzátartozóink?

A hosszú téli estéken, amikor a kútásó Timotej az istállóban a lovak csutakolásánál és a mezőgazdasági gépek és szerszámok javításánál segédkezett, az öreg Aladár így szólt hozzá:

— Te, Timotej, jó ember vagy. Jó volt az apám is. A nagy cefrés hordóba fulladt, amikor valamelyik rendszer bukását ünnepelték. Jó ember volt a régi gazdám, Andreas Beringer is. Kár, hogy nem találkoztatok. Ha az emberek legalább gyakrabban találkoznának ezen a földön. Jártál-e valaha Konopištén? Ferenc Ferdinánd trónörökös kastélyában? Tudod, mi jut ott egyedül az eszedbe? Az istenért, miért kellett ennek az embernek ebből a szépségből elindulnia Szarajevóba, veszélyes hadgyakorlatokra, tán még sejtve is, hogy ott egy kocsmában egészen más világból való fiatal emberek a megölését tervezik? Konopištén kevesek gondolnak Gavrilo Principre, az emberre, aki őt meggyilkolta. De innen minden más-milyennek látszik? Csakis Principről tudnak. Jó, tudnak Ferdinándról is, de mellékszöngéje van a névnek, mint az Adolfnak, a Sofijának, a Ferencnek, a Franjónak. Ezt az egyetlen betűt, az f betűt, itt egyszerűen képtelenek gyanakvás, szorongás és óvatosság nélkül kiejteni. Mintha nem a ti betűtök lenne. És mi történt volna, ha Gavrilo Princip 1914 júniusa előtt járt volna a konopištei kastélyban? Minden ugyanolyan módon megismétlődött volna? Vagy nem, talán megváltoztatta volna a véleményét, beleszeretett volna az egyik szép udvarhölgybe, vagy feleségül vett volna egy jókedvű cseh nőt? Vagy ha Ferenc Ferdinánd legalább egyszer elment volna előtte Szarajevóba baklavázni, a hadgyakorlatok helyett? Így, valószínűleg vonaton, megkötözve és betegen, Konopištehoz egészen közel, Princip igaz megtette a sorsa elrendelte útját, ám ez egyúttal utolsó útja is volt a Terezinig, börtönéig és halálos zárkájáig. Ferdinánd és Princip a halálukkal találkoztak, nem az életükkel. Ezek itt

a leggyakoribb találkozások. Később azt állították, hogy így kellett ennek lennie, ez a dialektika. De én nem így gondolom.

Legalább találnál vizet, hogy kiáshasd a kutat, amelynek nem apad el soha a vize, hogy könnyebben itathassuk az állatokat és az embereket. Azt hiszem, akkor a Beringer is megmaradna. Így, nem tudom. Senki nem törődik vele. És hogyan is maradhat meg valami vagy valaki, ha senki sem szereti.

(...)

*Szabadka*  
*Újvidék*

*Boško Krstić*  
*Fordította: Utasi Csilla*

# Irodalmi apaság<sup>1</sup>

„Az a nő, ki tollat a kezébe vesz  
Férfiúi jogok bitorlója lesz  
Öntelt pimaszsága olyan vad merény,  
Melyet nem oldoz fel semmilyen erény”  
*Anne Finch, Winchilsea grófnője*<sup>2</sup>

„Mindabból a hülyeségből, amit Henry és Larry összebeszélt, az „Isten vagyok”, hogy alkothassak (úgy hiszem, ezalatt az értendő, hogy „Isten vagyok, azaz nem nő”)... ez az „Isten vagyok”, amely az alkotást a magány és a büszkeség aktusává teszi, ez az eget, a földet, a tengert egyes egyedül megalkotó isten-imázs, ez az imázs az, amely összezavarta a nőket.”

*Anais Nin*<sup>3</sup>

Metaforikus pénisz-e a penna? Úgy tűnik, Gerard Manley Hopkins így gondolta. Egy R. W. Dixonnek írt 1886-os levelében elárulja barátjának költészetelmélete egyik sarkalatos tézisét. A művész „legalapvetőbb jellemzője” — állítja — a „mesteri kivitelezés, amely egyfajta férfiúi adottság, a legfontosabb megkülönböztető jegy a férfi és a nő között; hogy gondolatokat képes nemzeni, papírra vetni, versbe vagy bármi másba önteni.” Hozzáteszi továbbá, hogy „ha jobban meggondolom, rá kell döbbenjek, hogy ez a mesteri képesség, amelyről beszélek, nem annyira az elme sajátja, mint inkább e jellemző életének a pubertáskora. A meghatározó férfiúi jellemző nem más, mint az alkotás adottsága...”<sup>4</sup> Más szóval a férfi-szexualitás nemhogy párhuzamban áll az irodalmi erővel, de egyenesen az utóbbi lényegét adja. A költő tolla bizonyos értelemben (és nem is csak figuratív) nem más, mint a pénisze.

<sup>1</sup> Sandra M. Gilbert: „Literary Paternity” In *Critical Theory Since 1965*. Eds. Hazard Adams and Leroy Searle, Tallahassee: Florida State University Press, 1990. 486–498.

<sup>2</sup> „The Introduction” in *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, ed. Myra Reynolds (Chicago: University of Chicago Press, 1903), 4–5.

<sup>3</sup> *The Diary of Anais Nin, Vol. Two, 1934–1939*, ed. Günther Stuhlmann (New York: The Swallow Press and Harcourt Brace, 1967), 233.

<sup>4</sup> *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, ed. C. C. Abbott (London: Oxford University Press, 1935), 133.

Bármilyen különös és nehezen érthető figura volt is máskülönben, Hopkins ezúttal egy olyan elképzelésnek ad hangot, amely háttározottan középponti szerepet játszott abban a viktoriánus kultúrában, amelynek Hopkins ebből a szempontból jellegzetes férfitipológára volt. Persze az a patriarchális gondolat, miszerint az író éppúgy az „atyá” szerepét játssza a szöveg létrehozásában, ahogyan Isten a világ teremtésében, a nyugati irodalmi civilizáció egészét áthatja mind a mai napig, olyannyira, hogy mint Edward Said kimutatta, a metafora magába az *au(k)tor* [author] szóba is beleépül, miután az egyszerre azonosítja az írókat egy istenséggel és egy *pater familiasszal*. Miután Saidnak az „au(k)toritás” szóval kapcsolatos eszmefuttatása kitűnően összefoglalja mindazt, ami itt fontos lehet, talán érdemes hosszabban is idézni belőle:

Az *au(k)toritás* számomra egy sor összefüggő jelentésből álló alakzatot idéz: nem pusztán annyit, amennyit a szótár elárul, miszerint az „engedelmességre kényszerítő hatalom”, vagy „ráruházott vagy örökölt hatalom”, vagy „tetteket befolyásolni képes hatalom”, vagy „hiedelmeket sugalmazó hatalom”, vagy „olyan személy, akinek mértékadó a véleménye”; nem pusztán ennyit, hanem azt is, ami mindezt összekapcsolja az *au(k)torral* — amely egy olyan személyt jelöl, akitől valami ered, aki létrehoz valamit; vagyis nemző, kezdet, apa vagy ős, de egyszersmind olyan személy is lehet, akitől írott állítások erednek. Van ugyanakkor egy további jelentéscsoport is: az *au(k)tor* az *augere* ige múlt idejű melléknévi igenevéből, az *auctus*-ból ered; következésképp az *auctor*, Eric Partridge elemzése szerint, a szó szoros értelmében gyarapító s ekképp alapító. Az *auctoritas* létrehozás, kitalálás, ok, amely a birtokjogot is magában foglalja. Végül pedig folytatódást vagy folytatást is jelent. Mindezeket a jelentéseket egymás mellé helyezve kiderül, hogy mindegyik ugyanazokra a képzetekre épül, nevezetesen, hogy (1) olyan egyénről van szó, akinek hatalmában áll valamit bevezetni, megalapítani — röviden, elkezdni; (2) ez a hatalom és műve több, mint ami eladdig létezett; (3) az az egyén, aki ezt a hatalmat gyakorolja, uralja mind ezt, mind pedig azt, ami ebből kö-

vetkezik; (4) az au(k)toritás fenntartja önnön folyamatosságát.<sup>5</sup>

Zárásképp Said, aki mindeközben „A regény mint szándékbejelentés” tételét taglalja, megjegyzi, hogy az utóbbi négy absztrakció közül mindegyik alkalmas rá, hogy leírja azt a módot, ahogyan a narratív fikció pszichológiailag és esztétikailag a regényíró technikai erőfeszítéseinek eredményeként mutatkozik meg. „Emellett persze arra is alkalmasak, hogy leírják az irodalmi szöveg auktorát és autoritását, vagyis azt, amit Hopkins szexuál-esztétikai elmélete is ki szándékozott fejteni. És valóban, Said később maga észrevételezi, hogy a legtöbb irodalmi szöveg egy olyan konvenciónak felel meg, mely szerint „a szöveg egységét és egységességét egy sor genealogikus kapocs biztosítja, mint például szerző-szöveg, kezdet-középvég, szövegjelentés, olvasó-értelmezés stb., amelyek mögött minden esetben ugyanaz az örökítés-, apaság- és hierarchiaképzet bújik meg.”<sup>6</sup>

Bizonyos értelemben az apaság eszméje maga is csak egy „jogi koholmány” [„legal fiction”], mint Stephen Dedalus fogalmaz az *Ulyssesben*, azaz olyan történet, amely képzeletet, ha nem egyenesen hitet kíván. Végül is egy férfi ésszel és érvekkel nem bizonyosodhat meg apaságáról; hogy a gyermek az övé, ebben az értelemben olyan történet, amelyet a gyermek létét magyarázandó mesél magának. Nyilvánvaló, hogy a szorongás, amely e mögött a történetmondás mögött megbújjik, nem pusztán a patriarchális nőgyűlölet által sugallt férfi-felsőbbrendűség megerősítésére szorul rá, de az Ige azon kompenzáló jellegű fikcióira is, mint amilyenek a Said által leírt genealogikus képzetkörben öltenek testet. Ily módon nem lehetetlen, hogy ha Hopkins és Said mellett más irodalmár-teoretikusok munkáit is szemügyre vesszük, annak a kompenzációs, néha nyíltan kimondott, néha mögöttes képzetkörnek a története is feltárul, amely Dedalus szavaival élve az apaság „titokzatos örökség”-e [„mythical estate”] körül kialakult.

<sup>5</sup> Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), 83.

<sup>6</sup> I.m., 162. Az apaság képvilágának hasonló használatához lásd Gayatri Spivak Jacques Derrida *Of Grammatology*-jához írt „Translator's Preface”-ét [A fordító előszava] (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976), xi: „... Derrida egyik strukturális metaforájával élve, [az előszó] fiú vagy mag... melyet az apa (szöveg vagy jelentés) nemzett vagy vetett el...”

A költészet mint a természetnek tartott tükör elméletével az Arisztotelésszel kezdődő majd Sidney-n, Shakespeare-en és Jonson-on át továbbörökített mimetikus esztétika azt sugallja, hogy a költő, akár egy alsóbbrendű Isten, olyan alternatív tükör-univerzumot alkot vagy teremt, amelybe bezárja, foglyul ejti a valóság árnyait. Hasonlóképp, Coleridge romantikus elképzelése szerint az emberi „képzelet vagy esemplasztikus erő” egy olyan férfias teremtetőerő, amely „a véges ÉN VAGYOK-ban a végtelen teremtetőaktus”-t visszhangozva „felold, szétbont, feloszlat, hogy újra teremthessen”<sup>8</sup>. Akár az egyik fajta esztétikát vesszük, akár a másikat, a költő az Atyaistenhez hasonlóan az általa teremtett fiktív világ atyai uralkodója. Shelley „törvényhozó”-nak nevezte. Keats szerint az antik írók „hatalmas Birodalmak Császárai voltak”, míg „a modernek” pusztán „Hannoveri Választófejedelmek”<sup>9</sup>.

A középkori filozófiában a szexuális, irodalmi és teleológiai metaforák közötti kapcsolatok hálózata ugyanilyen bonyolult. Isten egyrészt a kozmosz nemzőatyja, másrészt — mint Ernst Robert Curtius megjegyzi — a Természet Könyvének írója: mindkét trópus egyszeri teremtetőaktusra utal.<sup>10</sup> Ráadásul, a Mennyei Szerző végső eszkatologikus ereje a hagyományos halotti mise *Liber Scripturae* szerint akkor nyilvánul meg, amikor megírja az Ítélet Könyvét. Későbbi férfi művészek, például Rochester grófja a XVII. században vagy August Renoir a XIX.-ben nyíltan úgy határozták meg esztétikájukat, mint ami a férfi szexuális élvezetére alapul. „Csak farkam kedvéért zengtem én rímeket”, jelenti ki Rochester elmés Timonja, míg a festő Bridget Riley szerint Renoir „azt mondta, hogy a szerszámmal festette a képeit.”<sup>11</sup> Azaz a két szóban forgó művész szemmel láthatóan megegyezett Norman O. Brownnal abban, hogy a „test fe-

<sup>7</sup> In James Joyce, *Ulysses* (New York: The Modern Library, 1934), 205. Magyarra fordította Szentkuthy Miklós (Európa, Bp., 1986), 267–268.

<sup>8</sup> Coleridge, *Biografia Literaria*, Ch. XIII.

<sup>9</sup> Shelley, „A Defense of Poetry”, Keats, Letter to John Hamilton Reynolds, Feb. 3, 1818.

<sup>10</sup> Lásd E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York: Harper Torchbooks, 1963), 305, 306. A Curtius-féle „A Könyv Szimbolizmusá”-t és a „Természet Könyve” metaforáját illetőleg lásd még Derrida, i.m., 15–17.

<sup>11</sup> „Timon, A Satyr”, in *Poems by John Wilmot Earl of Rochester*, ed. Vivian de Sola Pinto (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1953), 99. Bridget Riley, „The Hermaphrodite”, *Art and Sexual Politics*, ed. Thomas B. Hass and Elizabeth C. Baker (London: Collier Books, 1973), 82.

je a pénisz”; és valószínűleg (bizonyos mértékig mindenképp) John Irwin azon elképzelését is jóváhagynák, miszerint az a viszony, amely „a maszkulin én és a feminin-maszkulin mű között fennáll, egyfajta autoerotikus aktus is egyszersmind... egyfajta kreatív onanizálás, melynek során az én a fallikus toll vagy a véső révén a szűz papír „tisztá úrébe” vagy a szűz márványba ömlik és veszik el egy folyamatos, progresszív ön-megsemmisítési aktusban.”<sup>12</sup> Nem kétséges, hogy mindezek az érvek abban is fontos szerepet játszanak, hogy a költők egymás közötti viszonyaik érzékeltetésére hagyományosan a patriarchális „családrománc” szótárából merítenek. Mint Harold Bloom kimutatta, „Homérosz fiaitól Ben Jonsonéig a költői hatás filiális viszonyként, *apa-fiú* kapcsolatként ábrázolódik...” Az a harcias küzdelem, amely az irodalomtörténetet mozgatja, Bloom szerint „egyenlő erejűek, hatalmas ellenségként szembenálló apák és fiúk csatája, amilyen Laiusé és Oedipusé a keresztútnál...”<sup>13</sup>

És bár ezek az írók különböző módon és különböző szándékkal használják az irodalmi apaság metaforáját, abban mindannyian határozottan egyetértenek, hogy az irodalmi szöveg nem pusztán a szó szoros értelmében testet öltő beszéd, de olyan erő, amely valamiféle misztikus módon nyilvánul meg, válik testté. Azaz a patriarchális nyugati kultúrában a szöveg szerzője atya, nemző, teremtő; esztétikai pátriárka, akinek a pennája péniszéhez hasonlóan a nemzőerő eszköze. Mi több, pennája ereje, péniszé erejéhez hasonlóan, nem csak abban áll, hogy képes teremteni, hanem abban is, hogy utódokat hoz létre, utókort hagy maga után, amely fölött uralomra tart igényt — mint „gyarapító s ekképp alapító”, ahogyan Said Patridge-ot követve fogalmaz. Ebből a szempontból a penna még nagyobb hatalommal, s a patriarchális kultúrában még sokkal több szexuális konnotációval bír, mint fallikus megfelelője, a kard. Az író nemcsak hogy esztétikai energiája kiáramlásával válaszol műzsája közel-szexuális izgatására, amit Hopkins (egy hasonló című versében) „a gondolat nemzésének csodás élvé”-nek nevez — az „élv” lévén a gondolatnak a toll általi papírra vetése — de mint egy örökévaló szöveg szerzője, pontosan ugyanúgy tart igényt a jövő fi-

<sup>12</sup> Norman O. Brown, *Love's Body* (New York: Vintage Books, 1968), 134.; John T. Irwin, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge* (Baltimore: John Hopkins UP., 1977), 163: Irwin a „kreatív képzelőerő fallikus teremtőerejé”-ről is beszél.

<sup>13</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford University Press, 1973), 26.



gyelmére, ahogyan egy királynak (vagy atyának) is „kijár” a jelenkor tisztelete. Egy kardforgató tábornok sem uralkodik ilyen soká vagy ural ilyen hatalmas birodalmat.

Végül, annak a ténynek, hogy a „járandóságnak” vagy birtoklásnak ez az eszméje szintén beleágyazódik az apaság metaforájába, még egy következménye van erre a komplex metaforára nézve. Mert ha a szerző/atyá mind szövegét, mind olvasója figyelmét bírja, egyszersmind szövege tárgyainak: azoknak a figuráknak, színhelyeknek és eseményeknek — elmeszüleményeknek — is birtokosa kell legyen, amelyek fekete-fehérbe öltöztetve valamint bőrbe és pergamenbe pólyálva öltönek általa testet. Azaz, miután *au(k)tor*, a „betűvető” ember isteni megfelelőjéhez hasonlóan egyszerre atya, mester, uralkodó és birtokos: szellemi pátriárka, legalábbis abban az értelemben, ahogyan e kifejezést a nyugati társadalmak használják.

Vajon egy ilyen látens módon vagy kifejezetten is patriarchális irodalomelméletben az író nők milyen helyet kaphatnak? Ha a penna metaforikus pénisz, vajon miféle szerv segítségével hozhatnak létre szövegeket a nők? A kérdés frivolnak tűnhet, de mint az Anaïs Nintől származó mottó is jelzi, a patriarchális etológia, amely egy egyedüli Atyaistent tesz meg minden dolgok teremtetőjének, az irodalmi alkotás erre alapuló férfi-metaforáival egyetemben tényleg összezavarta a nőket, olvasókat és írókat egyaránt. Hisz hát mihez kezdhet egy nő, ha az egyedüli legitim modell, amely egy földi író előtt állhat, egy efféle tüntetően maszkulin, kozmikus Szerző? Vagy ami még rosszabb, mihez kezdhet, ha a férfi nemzőerő nem egyszerűen az egyedüli legitim, de egyszersmind az egyedüli létező alkotóerő? Az, hogy az irodalom teoretikusai Arisztotelésztől Hopkinsig feltehetőleg így vélték, minden bizonnyal sok nőt meggátolt abban, hogy, mint Anne Finch fogalmazott, tollat vegyen a kezébe, és generációkon át komoly szorongást okozott azokban a nőkben, akik elég „öntelt pimaszsággal” rendelkeztek ahhoz, hogy megpróbálkozzanak ezzel. Jane Austin Anne Elliotja meglehetősen elbagatelizálja a problémát, amikor a *Persuasion* vége felé illedelmesen megjegyzi, hogy „a férfiak minden szempontból előnyben vannak velünk szemben a történeteik elmondásakor. A magasabb szintű képzés az ő kezükben van, ahogyan a toll is.”<sup>14</sup> Hiszen, mint Anne Finch panaszából következik, a toll mindezidáig nem pusztán

<sup>14</sup> Jane Austen, *Persuasion*, Chapter Twenty-Three.

véletlenszerűen, de lényegét tekintve is férfi „szerszám”-ként határozódik meg, ami következőképp nem hogy nem illik a nőkhöz, de egyenesen idegen tőlük. Austen finom iróniájától nem enyhítve Finch egészen odáig megy a szenvedélyes tiltakozásban, hogy már-már az irodalmi apaság azon alaptételét pedzegeti, amelyről Hopkins Dixonhoz írt levelében beszél. A „nő, ki tollat a kezébe vesz” nemcsak hogy tolakodó „öntelt pimasz”, de teljességgel megválthatatlan is egyben: nincs erény, mely ellensúlyozná önteltsége „merényét”, mellyel groteszk módon átlépte a Természet által dikált határokat:

„Azt mondják, eltévesztjük utunk és nemünk;  
Hisz illem, divat, tánc s játék való nekünk  
Hogy ezt fejlessze, erre kell, hogy vágyjon egy leány;  
Az írás, olvasás, a gondolkodás vagy a tudomány  
Csak felhőznék szépségünk, s pocskolná időnk,  
mely arra való, hogy hódítsunk apáknak vőt;  
Felejténé a házvezetést s a szolgák parancsnoklatát  
Mely inkább tenne női művészetünkre koronát”<sup>15</sup>

Mint az idézet jelzi, az írás, olvasás és gondolkodás per definitionem férfitevékenység, azaz nemhogy idegen a nő természetétől, de veszélyes is arra nézve. Száz évvel később, egy Charlotte Brontë-hoz írt híres levelében Robert Southey ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg: „Az irodalom nem a nő feladata, és nem is lehet az.”<sup>16</sup> Nem lehet az, sugallja az irodalmi apaság metaforája, hisz mind fiziológiailag, mind szociológiailag lehetetlen. Ha a férfi-szexualitás szervesen az irodalmi erő öntudatos jelenlétéhez kötődik, a női szexualitás szükségképp ennek az erőnek a hiányával, azzal a meglátással asszociálódik, hogy — mint a XIX. századi gondolkodó Otto Weininger kifejezte — „a nő nem részesül az ontológiai realitásból”. Mint látni fogjuk, az apaság/kreativitás metaforája még egy további implikációval is bír (amely rejtve mind Weininger mind Southey levelét áthatja), nevezetesen azzal, hogy a nő csakis azért létezik, hogy a férfi-tevékenység tárgya legyen, úgy irodalmilag, mint szexuálisan. Anne Finch egy másik versében ki is fejté ezt az oly sok irodalomelméletet átható feltevést. Három férfi-költőt szólít meg, amikor így kiált:

<sup>15</sup> Anne Finch, *Poems*, 4–5.

<sup>16</sup> Southey, levél Charlotte Brontë-hoz, 1837. március. Idézi Winifred Gerin, *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 110.

„Ti boldog három! Ó, férfiak, ti boldogok!  
 A tollnak sügni, segíteni a ti dolgotok.  
 Nektek ez szabad, sőt, köteles örömforrás  
 Míg mi úgy állunk, mint néma titkosírás,  
 Számotok s számlátok növelni, mellettetek  
 S egyetlen erényünk az, ha töltjük kedvetek.  
 Mindebből egy szomorú tanulság vonható le  
 Hogy mióta Édenünk veszett — mi nemünk bűne,  
 Vétünk nagyobb — úgy nagyobb a fizetése.”<sup>17</sup>

Mivel Éva lányai nagyobbat buktak, mint Ádám fiai — mondja a passzus — *minden* nő „néma titkosírás” [ypher] azaz nulla, hiány, s csak azért létezik, hogy a férfiak testének vagy szellemének — péniszének vagy pennájának — kedvét töltve növelje a férfiak (verseinek vagy személyeinek) „számát”.

Ha így van, akkor az írónők — akik Richard Chase kifejezésével élve mentesek „a férfias *élan*”-tól, a női szolgálat vigaszát pedig hallgatólagosan visszautasítják — kétszeresen is „nullák”, hiszen tulajdonképp „eunuchok”, hogy Germaine Green megfogalmazásával éljünk, aki ezt a furcsa képet használta a patriarchális társadalom nőtagjainak általános leírására. Hasonlóképp, Anthony Burgess nemrégiben azt nyilatkozta, hogy Jane Austen regényei azért sikerületlenek, mert írásából „hiányzik az erős férfias löket”, míg William Gass azon sajnálkozott, hogy az írónőkből „hiányzik az a vérbő genitális hajtóerő, amely a kiemelkedő stílust jellemzi”.<sup>18</sup> Mindazonáltal az ezek mögött az állítások mögött meghúzódó feltevéseket egy XIX. századi kiadó-kritikus, Rufus Griswold már egy évszázaddal ezelőtt megfogalmazta: az *Amerika női költői* című an-

<sup>17</sup> Finch, *Poems*, 100. Otto Weininger, *Sex and Character* (London: Heinemann, 1906), 286. Ez a mondat egy elképesztő passzus része, melyben Weininger leszögezi, hogy „a nőknek nincs sem létük, sem lényegük, a nők nem vannak, semmik.” Ez pedig azért van, mert a „nőnek nincs kapcsolata az eszmével... a nő sem nem morális, sem nem anti-morális”, márpedig „minden lét morális és logikus lét”.

<sup>18</sup> Richard Chase beszél folyvást „a maskulin *élan*”-ról a *Forms of Modern Fiction* „The Brontës, or Myth Domesticated” című fejezetében (Ed. William V. O'Connor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1948), 102–13. A „női eunuch”-ot illetően lásd Germaine Greer, *The Female Eunuch*. Lásd még Anthony Burgess, „The Book Is Not For Reading” *New York Times Book Review*, 4 December 1966, 1, 74, és William Gass, Review of Norman Mailer's „Genius and Lust”, *New York Times Book Review*, 24 October 1976, 2. Ebben az összefüggésben érdekes (és leverő), hogy Virginia Woolf „eunuch”-ként határozta meg saját magát (lásd Noel Annan, „Virginia Woolf Fever”, *New York Book Review of Books*, April 20, 1978, 22).

tológia bevezetésében az irodalmi nemi identitás egy olyan elméletet vázolja fel, amely kiterjeszti és tisztázza is az irodalmi apaság metaforájának homályos implikációit:

A nők irodalmi tehetségéről nehezebb meggyőződni, mint a férfiakéről. A nők morális természetére, ha gazdag és kifinomult, eleve jellemzőek a zseni egyes vonásai; legalábbis határozott hasonlóságot mutat azzal, ami férfiak esetében a legmagasabb fokú szellemi inspiráció jellemzője vagy következménye. Fennáll tehát a veszély, hogy a kreatív intelligencia kirobbanó energiáját összetévevesszük a kihasználatlan személyes érzelmek felszínre törésével. ... Lehetséges, hogy a szellem csodálatos fogékonysága és a körülmények vagy a környező szellemek által kiváltott hatások rendkívüli változatosságban való visszatükrözésének képessége mögött *nincs teremtető*, még a *reprodukció erejéig sem*. [kiemelés: S. G.].<sup>19</sup>

Hogy Griswold mégiscsak megszerkesztett és kiadott egy női versgyűjteményt, arra utal, hogy azért mégsem hiszi, hogy minden nőből és mindenkor hiányozna a reprodukció vagy teremtés képessége. Nemi meghatározásai mindazonáltal azt sugallják, hogy amikor ez a kreatív energia egy nőben nyilvánul meg, az nem jellemző, furcsa, hiszen olyan „férfi” jellemzőről van szó, amely lényegileg „nőietlen”.

A „nőiesség” ezen kimondott és mögöttes meghatározásainak a fordítottja azokra is igaz lehet, akik az apaság „titokzatos örökségére” alapozva állították fel a maguk irodalomelméleteit: ha a nőből hiányzik az irodalmi nemzőerő, akkor az a férfi, aki elveszíti, vagy elpocsékolja ezt az erőt, nőiessé válik. Jellemző, hogy amikor Hopkins el akarta magyarázni R. W. Dixonnak, hogy miben áll a férfi mesteri tudásának *hiánya*, úgy fogalmazott, hogy a műbe nem „áramlik át az élet és... az alkotás olyanná válik, mint az a tyúktojás, amely ehető ugyan és pontosan olyan, mint az élő, de nem kel ki soha.”<sup>20</sup> És amikor élete alkonyán megpróbálta körülírni saját terméketlenség-érzetét, növekvő írásképtelenségét, úgy írta le magát, mint eunuchot és *nőt*, olyan nőt, aki férfierő nélkül maradt: mint „az elveszett ihlet özvegyé”-t, aki egy szürkülő „téli világban” él to-

<sup>19</sup> Rufus Griswold, Preface to *The Female Poets of America* (Philadelphia: Carey & Hart, 1849), 8.

<sup>20</sup> Hopkins, *Correspondence*, 133.

vább, melyből teljességgel hiányzik az a „sodrás, feszítés, ujjongás, alkotás”, amely a férfi teremtmőerő sajátja, s amelynek „erős/Ösztökéje” fallikusan „él és szúr, mint a pipa lángja.”<sup>21</sup> Anne Finch férfi-hegemónia elleni tiltakozásának némely sora megint csak igazolni látszik Hopkinsnak az erőtlén és terméketlen női művésztől alkotott képét. Amikor *Vérsei*hez írott bevezetőjében Finch megjegyzi, hogy a nők „Terv s elvárás szerint/unalmasak”, nem utasítja vissza ezeket az elvárásokat, hanem ellenkezőleg, keserű iróniával dorgálja magát, amiért *tényleg* unalmas:

„Vigyázz Múzsám, csak húzódj te hátra;  
Ne nevettesd magad, csodálatra vágyva;  
Húzd be szárnyadat, s énekelj magadnak,  
Pár barát kedvére vagy kikacagnak;  
Ne kívánj hajadba dicső babérleveleket;  
Ámtyékban a helyed, légy ott elégedett.”<sup>22</sup>

Nemzőerő híján, egy sötét és téli világban, Finch, úgy tűnik, nem pusztán néma nullaként, de egyszersmind „az elveszett ihlet özvegye”-ként határozza meg magát.

Az a kétségbeesés (ha nem irónia), amellyel Finch elfogadja a férfi-terveket és elvárásokat, nem pusztán a kulturális korlátok kényszerítő erejét világítja meg, de az irodalmi szövegeket is, amelyek megtestesítik ezeket a korlátokat. Mert nemcsak az „élet”, de talán még inkább az irodalom az, amely arra tanítja az írástudó nőket, hogy „Terv és elvárás szerint/unalmasak” legyenek. Mint Leo Bersani mondja, az írott „nyelv nem (pusztán) ábrázolja, hanem inkább létrehozza a morális identitást, sőt, talán a fizikait is... be kell látnunk, hogy a határok összemosódnak, vagy legalábbis rugalmasabbaknak kell lennünk annak elfogadásában, hogy az irodalom befolyásol bennünket.”<sup>23</sup> Egy fél századdal korábban Jane Austen a *Persuasion*-ban szorosan idekapcsolódó szavakat adott Anne Elliot és Harville kapitány szájába. Miközben Anne szenvedélyes tiltakozása ellenében érveket sorakoztat fel a női állhatatlanság mellett, Harville hozzáteszi: „Ön ellen szól az irodalom egésze — minden egyes történet, próza és vers... ha kell, egy pillanat alatt ötven idézetet tudnék felsorakoztatni az érveim mellett, és nem hiszem, hogy valaha is a kezembe került volna olyan könyv, amelynek ne lett

<sup>21</sup> Lásd Hopkins, „The fine defight that fathers thought ”

<sup>22</sup> Finch, *Poems*, 5.

<sup>23</sup> Leo Bersani, *A Future for Astyanax* (Boston: Little Brown, 1976), 194.

volna valami mondanivalója a nők állhatatlanságáról. Legyen az dal vagy közmondás, mind arról szól, hogy a nő ingatag.<sup>24</sup> Anne erre, mint már volt róla szó, azzal válaszol, hogy a toll mindig is a férfiak kezében volt. Harville mondókájának kontextusában ugyanakkor ez azt jelenti: a nők nemcsak hogy ki vannak zárva az auktorok táborából, de ráadásul (tárgyként is) alá vannak rendelve a férfi-*au(k)toritásnak*. Ennélfogva Anne, Chaucer agyafűrt Bathi Asszony-ságának szavaival akár azt is kérdezhetné: „Az oroszlánt ki festé, szóljatok!” És az Asszonyság-hoz hasonlóan azt a kulturális zavart hozhatná fel válaszul saját költői kérdésére, amelyet az irodalmi auktoritás és a patriarchális autoritás összemosása eredményezett:

„Ha nő írt volna sok történetet,  
mi tudós cellák mélyén született,  
Ádámék több csínyéről szólana,  
amennyit elkövettek valaha.”<sup>25</sup>

Más szóval, Bersani, Austen és Chaucer sorai mind ugyanarra mutatnak, nevezetesen arra, hogy épp, mert az író szövege atyja, irodalmi alkotásai (mint már korábban láttuk) is az ő tulajdonai, vagyontárgyai. Azzal, hogy nyelven határozza meg, azaz létrehozza szövege tárgyait, a nyomtatott papír börtönébe zárva birtokolja és uralja/irányítja is őket. Amikor Jean-Paul Sartre *A szavakban* leírja, mikor érezte meg először írói elhivatottságát, felidézi egy gyermek-kori hiedelmét: „Írni olyan volt nekem, mint új lényeket vésni [az Ige végtelen Tábláira] vagy élőlényeket a kifejezések csapdájába ejteni...”<sup>26</sup> Bármilyen naívnak is látszik ez a gondolat, mégsem „teljességgel illúzió, hiszen az ő [Sartre] számára ez az igazság”, mint egy kommentátor megjegyzi<sup>27</sup> — és valóban, olyan igazság ez, amelyben minden író hisz; olyan igazság, amely hagyományosan ahhoz vezetett, hogy a férfi-írók patriarchális tulajdonjogra tartottak igényt azok fölött a női „figurák” felett, amelyeket „az Ige végtelen Tábláira” véstek.

<sup>24</sup> *Persuasion*, uo.

<sup>25</sup> Geoffrey Chaucer: *Canterbury mesék*. Európa, Bp., 1987, 195–196. (III. Mesecsoport. *A Bathi Asszonyság előbeszéde*. Ford.: Kormos István)

<sup>26</sup> Jean-Paul Sartre, *The Words*, trans. Bernard Frechtman (New York: Braziller Inc., 1964), 114.

<sup>27</sup> Marjorie Greene, *Sartre* (New York: New Viewpoints, 1973), 9.

A férfi-írók persze férfi-figurákat is létrehoztak, amelyek fölött látszólag ugyanolyan tulajdonjogokra tartottak igényt. Az irodalmi apaság metaforája azonban hallgatólagosan azt az elképzelést is magában foglalja, hogy amint egy férfi eléri azt, amit Hopkins a kreatív adottság „pubertáskorának” nevezett, képessé, sőt talán egyenesen kötelessé válik saját, alternatív fikciók létrehozásával visszafeleselni a többi férfinek. A nők azonban, lévén hogy nincs pennájuk/péniszük, amely képessé tenné őket, hogy hasonlóképp fikcióval cáfolják meg a fikciót, a patriarchális társadalom történetében mindig is a férfi-szövegek börtönébe zárt *puszta* (vagyon)tárgyak, figurák és képek maradtak, amelyeket, mint Anne Elliot és Anne Finch észrevételezi, kizárólag férfi-tervek és -elvárások mozgathatnak.

Akár maga az irodalmi apaság metaforája, az a belőle következő elképzelés, miszerint a férfi legfőbb teremtménye a nő, hosszú és bonyolult múltra tekinthet vissza. Évától, Minervától, Sophiától és Galateától kezdve a patriarchális mitológia végeredményben folyamatosan úgy határozza meg a nőt, mint aki a férfiak teremtménye férfiak számára, akár egy férfi bordájából jön létre, akár az agyából pattan ki. Blake számára az örök nő legtokéletesebb variánsa az, amikor a férfi teremtményének Emanációja. Selley számára a nő epi-psziché, a költő lelkéből eredő lélek, melynek fogánása Éva és Minerva meglehetősen konkrét fogadásának szellemibb megfelelője. Mi több, a nyugati kultúra történetében jól megfigyelhető, hogy azok az egymástól látszatra teljesen elütő, férfiak által teremtett nőfigurák, mint például Milton Bűne, Swift Chloéja és Yeats Crazy Jane-e, nem pusztán a férfiak női szexualitással szembeni ambivalens érzelmeit, de azok (férfi)fizikumát is megtestesítik. Ezzel párhuzamosan a férfi-szövegek, miközben folyamatosan tovább finomítják az irodalmi apaság metaforáját, annak is folyamatosan hangot adtak, hogy — Balzac kétértelmű megfogalmazásával élve — „a férfiak legnagyobb találmánya nem más, mint a nők erénye”. Norman O. Brown egy jellegzetesen tömör és kinyilatkoztatás-jellegű megjegyzése kiválóan összegzi mindazokat a feltevéseket, amelyek ezek mögött a szövegek mögött meghúzódnak:

„A költészet maga a teremtményaktus, az élet aktusa, az archetipikus szexuális aktus. A szexualitás költészet. A nő a mi teremtményünk, avagy Pygmalion szobra. A nő vers; Laura valójában költészet...”

Ez a metafora- és etiológia-komplexum kétségtelenül nem csupán a nyugati társadalom harciasan patriarchális struktúrájára, de arra a mögöttes nőgyűlöletre is fényt vet, amelyre ez a szigorú patriarchalitás épül. Az „au(k)toritás” gyökerei arra hívják fel a figyelmet, hogy ha a nő a férfi tulajdona, akkor szükségképp a férfi szerezte/írta, ha viszont a nőt a férfi szerezte/írta, akkor a nő az ő tulajdona/szerzeménye kell, hogy legyen. Mint a férfi tollbamondása („penned”), a nő így fogollyá vált, beskatulyázódott („penned up, penned in”). Mint a férfi mondata („sentence”), elítéltté („sentenced”) vált: sorsa eldőlt, bebörtönöztetett, hisz a férfi fogalmazványaként („indited”) egyszersmind vád alá került („indicted”). Mint a férfi formát kapott gondolata („framed”), egyszerre vált a férfi szövegének, véseteinek, grafikáinak rabjává („framed”) és kozmológiáinak bűnbakjává („framed up”). Hiszen, mint az *Alice Tükkörországban* Dingidungi-ja mondja Alice-nek, a szavak, megnyilvánulások, kifejezések, és más irodalmi eszközök „mestere/ura irányítja az egészet!”<sup>28</sup> Úgy tűnik tehát, hogy a maszkulin au(k)toritás etimológiája és etiológiája majdhogynem szükségszerűen egybeesik. Mindazonáltal azoknak a nőknek a számára, akik minden lehetséges értelemben többnek érezték magukat annál, mintsem hogy irodalmi szövegek tárgyai, irodalmi szerzemények legyenek, az a probléma, amelyet egy effajta au(k)toritás felállít, sem nem metafizikus, sem nem filológiai, hanem (mint azt Anne Finch és Anne Elliot fájdalomla mutatja) sokkal inkább pszichológiai kérdés. Mivel mind a patriarchális rendszer, mind annak szövege alárendeli és bebörtönzi a nőt, a nőknek, még mielőtt megpróbálkozhatnának a tőlük szigorúan eltiltott toll forgatásával, előbb ki kell szabadulniuk azoknak a férfi-szövegeknek a fogságából, amelyek „titkosírásként” határozzák meg őket, s megtagadják tőlük azt a lehetőséget, hogy egyáltalán alternatívát állítsanak amellé az autoritás mellé, amely bebörtönözte és eltiltotta őket a tollforgatástól.

Ez az ördögi körhöz hasonló probléma azt a furcsa passzivitást is segít megérteni, amellyel Finch a férfi-tervekre és -elvárásokra (talan csak színleg) válaszolt, de segít megérteni a Finchez hasonló tehetséggel rendelkező nők sokaságának századokig tartó hallgatását is. Az irodalmi apaság metaforájának végső paradoxona nem más, mint hogy a szerző, fiktív teremtményeinek létrehozásával és bebörtönzésével párhuzamosan el is hallgattatja ezeket a figurákat, hisz

<sup>28</sup> Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, Chapter VI, „Humpty Dumpty”.



hiába ad nekik életet, megfosztja őket az önrendelkezéstől (a független beszéd képességétől). Elhallgattatja őket, vagyis mint Keats *Görög vázához* írt ódája sugallja, hallhatatlanná teszi, azaz — művészetének márványába foglalva — meghalasztja, megöli őket. Mint Albert Gelpi oly pontosan megfogalmazta, „a művész művészetbe öli a élményt, hisz az időhöz kötött élmény csak úgy menekülhet meg a haláltól, ha a művészi forma »halhatatlanságába« hal át. Az »élet« állandósága a művészetben, illetve az »élet« folyamatszerűsége a természetben összeegyeztethetetlen egymással.”<sup>29</sup> A toll következőképp nemcsak hatalmasabb, mint a kard, de egyszersmind *hasonlít* is hozzá, amennyiben ölni tud — és ölnie kell. S ezt a jellemzőjét tekintve a toll megint csak a metaforikus férfiasággal asszociálódik. Mint Simone de Beauvoir megjegyezte, a férfi „transzcendenciáját”, képességét a természet meghaladására a vadászat és az ölés szimbolizálja, míg a nő természettel való azonosítását, az immanencia szimbólumaként való szerepét az fejezi ki, mennyire középponti szerepet játszik a fajfenntartás életadó, ugyanakkor akaratlan szül(et)ési folyamatában. Ekképp felsőbbrendűséggel — vagy autoritással — „az emberiség nem azt a nemet ruházta fel, amely életet ad, hanem azt, amely elveszi azt”<sup>30</sup>. D. H. Lawrence szavaival élve „az Élet Urai a Halál Mesterei”<sup>31</sup> — és, amint ez a patriarchális poétikából is következik, ők a művészet mesterei is.

A női alávetettség kommentátorai Fruedtól Horney-n keresztül de Beauvoirig, Wolfgang Ledererig és, legutóbb, Dorothy Dinnersteinig természetesen a nemek viszonyának más olyan aspektusait feltárták, amelyek arra indították a férfiakat, hogy metaforikusan meg akarják „ölni” a nőt. Annak a jelenségnek, amelyet Horney a férfi nőtől való „rettegés”-ének nevez, Lederer hosszú és tudományos pontossággal megírt könyvet szentelt.<sup>32</sup> Miközben továbbgon-

<sup>29</sup> Albert Gelpi, „Emily Dickinson and the Deerslayer”, in *Shakespeare's Sisters*, ed. Sandra Gilbert and Susan Gubar (Bloomington: Indiana University Press, 1979).

<sup>30</sup> Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Alfred Knopf 1953), 58.

<sup>31</sup> D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Chapter XXIII, „Huitzilopochtli's Night”.

<sup>32</sup> Lásd Wolfgang Lederer, M. D., *The Fear of Women* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1968); lásd még H. R. Hays, *The Dangerous Sex* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1964); Katharina Rogers, *The Troublesome Helpmate* (Seattle: University of Washington Press, 1966); és Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur* (New York: Harper & Row, 1976).

dolja de Beauvoir azon kijelentését, miszerint az élet anyjaként „a nő első hazugsága, első árulása (úgy tűnik) nem mást, mint magát az életet érinti — az életet, mely, bármily vonzó formát öltön is, mindig is öregséggel és halállal fertőzött”, Lederer a nők azon hajlamát is szóvá teszi, hogy a férfiaknak tetszését kivívandó, lényegében *magukat* öljék át a művészetbe:

„Számos bizonyítékunk van arra nézvést, hogy a nők, a paleolitikumtól máig, a gondosan elkészített frizurán, ruhán és arcfestésen keresztül sokkal inkább az időtlen típust, mintsem a halandó ént igyekeztek hangsúlyozni. Az effajta arcfestés Afrikában vagy Japánban már-már az élettelen maszk elidegenítő hatását kelti bennünk — de tulajdonképpen pontosan ez is a célja: ahol semmi sem életszerű, ott a halálról sem árulkodik semmi.”<sup>33</sup>

És mindezeken túl van még valami, ami érthetővé teszi, miért nincs abban semmi csodálkoznivaló, hogy a nők a történelem során mind-egyikük haboztak tollat ragadni. Egy férfiisten és egy istenszerű férfi kreatúrájaként, és saját maga „tökéletes” imázsába öltve, a nőíró önmagáról való meditációjának a férfi által megírt irodalmi szövegbe vetett fürkésző pillantással kell kezdődnie, amely viszont először nyilván csak azokat az örök díszítményeket fedi fel, amelyek arra szolgálnak, hogy maszkként fedjék el azt a rettenetes és véres kapcsot, amely a nőt a természethez fűzi. De ha elég hosszan és elég mélyrehatóan néz, akkor — „a tükör másik oldalát” fürkésző Mary Elizabeth Coleridge-hez hasonlóan — egy felháborodott és lázadó foglyot fog látni: saját magát. Coleridge azon verse, amely ezt a víziót ecseteli, a női (és feminista) poétika lényegét fogalmazza meg:

„I sat before my glass one day,  
And conjured up a vision bare,  
Unlike the aspects glad and gay,  
That erst were found reflected there —  
The vision of a woman, wild  
With more than womanly despair.

Her hair stood back on either side  
A face bereft of loveliness.  
It had no envy now to hide  
What once no man on earth could guess.

<sup>33</sup> Lederer, i.m., 42.

It formed the thorny aureole  
Of hard unsanctified distress.

Her lips were open — not a sound  
Came through the parted lines of red.  
Whate'er it was, the hideous wound  
In silence and in secret bled.  
No sigh relieved her speechless woe,  
She had no voice to speak her dread.

And in her lurid eyes there shone  
The dying flame of life's desire,  
Made mad because its hope was gone,  
And kindled at the leaping revenge,  
And strength that could not change nor tire.

Shade of a shadow in the glass,  
O set the crystal surface free!  
Pass — as the fairer visions pass —  
Nor ever more return, to be  
The ghost of a distracted hour,  
That heard me whisper, 'I am she!'"<sup>34</sup>

A vers azt sugallja, hogy bár a nőnek, aki a tükör/szöveg képének foglya, „nincs hangja elbeszélni rettegését”, „sóhaj” nem szakítja meg „szótlán bánatát”, ő azért leküzdhetetlenül tudatában van saját autonómiájának, saját belső világának; Chaucer bathi asszonyosságának szavait parafrázálva tudatában van saját tapasztalata autoritásának.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Mary Elizabeth Coleridge, „The Other Side of a Mirror” in *Poems by Mary E. Coleridge* (London: Elkin Matthews, 1908), 8–9. [Egy tükör másik oldala: „Egy nap tükröm előtt ülve/ sivár látomás tűnt fel előttem/ Korántsem oly boldog és vidám/ mint amelyet hajdan mutatott a kép/ hanem egy vad nő/ nőtől szokatlan kétségbeeséssel arcán/ Haja mindkét oldalon hátrasimult/ Arcáról lefoslott a szépség/ s most nem volt rajta az az irigység/ Mely hajdan nagyobb volt/ mint bárki (férfi) sejtette volna/ S feje körül konok és szentségtelen kín formált tövises fénykoszorút/ Ajka elnyilt — de hang nem jött ki a szétvált vörös csíkok közül/ Bármilyen is volt, e borzalmas seb/ Csendben és titokban vérzett./ Sóhaj nem könnyített szótlán bánatán,/ Nem volt hangja elbeszélni rettegését./ És égő szemében/ Az élet vágyának haló tüze ragyogott/ Örültem, mert elhagyta a remény/ De a felpislákoló tüzet/ féltékenység s harcos bosszú szította/ És állandó, fáradhatatlan erő/ Egy ányék ánya a tükörben/ Oh, tedd szabaddá a kristályfelszínt!/ Tűnj el — ahogyan a szebb látomások is eltűnnek —/ S ne térj vissza többé /Mint ama gyötrelmes óra kísértete,/ Mely tanúja volt, amint azt sűgom: „Én vagyok ez a nő.”]

<sup>35</sup> Lásd *The Wife's Prologue*, lines 1–3: „Experience, though noon auctoriteel Were in this world, were right ynough to me/ To speke of wo that is in mariage...”

A metafora hatalma, mondja Mary Elizabeth Coleridge verse, csak eddig terjedhet. Végül is nincs emberi teremtmény, akit egy szöveg vagy egy kép teljes mértékben elhallgattathatna. Épp, ahogy a történetek is konokul le-letérnek az auktoraik által megszabott útról, úgy az Édenkert óta az emberi lények is konokul újra meg újra szembe szállnak az au(k)toritással, legyen az isteni vagy irodalmi jellegű.<sup>36</sup>

A beszélgetés, amelyet Austen Anne Elliotja és Harville kapitánya folytat, ebből a szempontból is tanulságos, hiszen nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a két szereplő közötti vita a nők „állhatatlanság”-ának kérdése körül forog — azaz akörül, hogy a nő nem hagyja magát írója/tulajdonosa által rögzíteni vagy megölni, hanem makacsul megy a saját feje után. Hogy a férfiírók még akkor is korholják emiatt, amikor saját maguk alkotnak olyan nőfigurákat, amelyek perverz módon iszonytató autonómiáról tesznek tanúbizonyságot, az az írás művészetének egyik ironikus vonása. Női szemszögből ez az „állhatatlanság” mindazonáltal éppen hogy bátorító, hiszen — miután kettősséget implikál — azt sugallja, hogy a nőknek maguknak is megvan a hatalmuk ahhoz, hogy megalkossák magukat, sőt, talán még ahhoz is, hogy elérjék és kiszabadítsák a tükör/szöveg másik oldalán csapdában vergődő énüket.

Számos más nőíró munkáiból idézhetnénk, hogy rámutassunk egy jellemző és jelentős módjára annak, ahogyan a nőíró napvilágra hozza ezt a titkos ént: a penna/pénisz tradicionális generatív au(k)toritásával az irodalmár nők saját női szexualitásuk fogalmi energiáját állítják szembe. Bár patriarchális kultúránk hajlamos szentimentalizálni és következképp trivializálni a matriarchális hatalmat, amely a XIX. századi német gondolkodó, J. J. Bachofen meglátása szerint valaha a legtöbb emberi társadalomban domináns volt, az irodalmár nők meglepően nagy száma látszik tudatosan

[kiemelés a fordítótól]. Magyarul: A Bathi Asszonyosság előbeszéde, 1–3. sor: „Ha nem hirdetné annyi bölcs beszéd,/ a tapasztalat sulykolná beléd,/ hogy a házasság milyen gyötirelem...” (Ford.: Kormos István) Lásd még Arlyn Diamond & Lee Edwards, ed., *The Authority of Experience* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1977), egy feminista kritikaantológiát, amely címét az Asszonyosság beszédéből merítette.

<sup>36</sup> Miután hasonló meglátásra jut, Said az „au(k)toritás” meghatározását a „molestálás” ezzel szoros és szerves összefüggésben álló fogalmának meghatározásával folytatja, amin, mint mondja, azt érti, „hogy nem volt még regényíró, aki ne lett volna tudatában, hogy au(k)toritása, legyen bármilyen tökéletes és teljes is, avagy narrátora au(k)toritása csak látszat” (Said, *Beginnings*, 84.).

vagy tudattalanul egy effajta hatalom újrászületéséről fantáziálni.<sup>37</sup> Christina Rossettitől kezdve, aki egy utópikus „Anyország”-ról álmodott, Adrienne Rich-ig, akinek *Nőtől született* című könyve (többek között) egy efféle föld felvázolásának metaforikus kísérlete, a nőírók majdhogynem ösztönösen igyekeztek életadó szexuális energiákat összefüggésbe hozni a művészetükkel, szemben a kardszerű penna/pénisz halálthozó erejével.<sup>38</sup>

Charlotte Brontë *A professzor* című regényében például a fiatal költő/varrónő Frances Henri azzal ünnepli a fájdalmak és a kudarcok hosszú korszaka után visszatérő szerelmet és szabadságot, hogy elszavalja „Milton fohászát azon mennyei műzsához, aki »Oreb vagy Sinai titkos csúcsán« megtanította a héber pásztort, miképp fogant és fejlődött ki a világ a káosz méhében”. És bár, mint Virginia Woolf célzott rá, *az Elveszett Paradicsom* írója, figyelembe véve Éva iránti nőgyűlölő megvetését, „az első maszkulinistának” nevezhető, Brontë drasztikusan újraképzeli Milton képeit: a hangsúlyt a patriarchális Au(k)tor teremtményéről a matriarchális műzsa méhének erejére helyezi át.<sup>39</sup> A *Shirley*ben még ennél is direktebb módon mondhatja ki eponym hősnőjével, hogy Milton sosem „látta” Évát: „a szakácsnője volt az, akit látott”. Tulajdonképpen, jelenti ki, az első nő sosem volt olyan, mint Milton Évája, vagyis egy „félíg játékbaba, félíg angyal”-szerű potenciális veszélyforrás. Inkább egy hatalmas Titánnő volt, kinek prométheuszi kreatív energiája életet adott „a mersznek, amely az Ominpotenciával dacolt: az erőnek, mely több ezer évig bírta viselni láncait... a kifáradhatatlan életnek és a romolhatatlan kiválóságnak, a halhatatlanság nővéreinek, amelyek képesek voltak... Messiást foganni és világra hozni.”<sup>40</sup> Világos, hogy egy efféle női Au(k)tor olyan maternális erővel bír, amely bármely férfi Titán paternális energiájával felér.

<sup>37</sup> J. J. Bachofen, *Myth, Religion, and Mother Right*, trans. Ralph Manheim (Princeton: Bollingen Series, 1967).

<sup>38</sup> Rossetti, „Mother Country”, in *The Poems of Christina G. Rossetti: Goblin Market and Other Poems* (Boston: Little Brown, 1909), 116. Adrienne Rich, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York: W. W. Norton, 1976).

<sup>39</sup> Lásd Charlotte Brontë, *The Professor* (New York: Dutton, 1969), 155. (Ch. XIX).

<sup>40</sup> Charlotte Brontë, *Shirley* (New York and London: The Haworth Edition, 1900), 328.

Mary Shelley-nek a *The Last Man*-hez [Az utolsó ember/férfi] írt fikcionalizált *A szerző előszava* a női szexuális energia egy hasonlóképpen revizionális mítoszára, egy olyan, lopva feminista, Barlang-parabolára alapul, mely látens módon Platónt, Miltont és az irodalmi apaság metaforáját cáfolja. 1818-ban, kezdi Shelley, ő és „egy barát” ellátogattak oda, amit „a cumaeai szibilla ködös barlangja”-nak szokás mondani. A titokzatos, majdhogynem megközelíthetetlen kamrába lépve „falevélmokokat, kéregdarabokat” találtak, „valamint egy olyan selymes anyagot, amely az éretlen indiai kukorica magjait védő zöld héj belső részére emlékeztetett”. Először, vallja be Shelley, e felfedezés csalódást keltett mind benne, mind férfitársában (Percy Shelley), azonban „egy idő után barátom... így kiáltott: *„Ez tényleg a szibilla barlangja; ezek jóslevelek!”*. Mary beszámolója a következőképp folytatódik:

„Miután megvizsgáltuk őket, rájöttünk, hogy az összes falevél, kéreg, és a többi anyag is telis-tele volt írva. De még ennél is elképesztőbb volt számomra, hogy ezek az íráások a legkülönbözőbb nyelven szóltak: néhány társam számára ismeretlen... néhány... modern dialektusban ... A félhomályban csak keveset bírtunk kisilabizálni, de úgy tűnt, próféciákat, rég elmúlt események részletes menetét tartalmaznak; nevek... s gyakorta az izgalom vagy a fájdalom felkiáltásai voltak vékony és hiányos oldalakra vetve... Gyorsan kiválasztottunk néhány olyan falevelet, amelynek írását legalább egyikünk értette, majd... búcsút mondtunk a homályos, nyitott tetejű barlangnak.... Ettől kezdve ... egyfolytában ezeknek a szent emlékeknek a megfejtésével foglalkozom.... Ezúton bocsájtom a nagyközönség elé a vékony jóslapokat illető legújabb felfedezéseimet. Miután szétszórtak és összefüggéstelenek voltak, fáradozásaim arra irányultak, hogy.... következetes formába öntsem a munkát. De a lényeg azokon az isteni sugallatokon alapul, amelyet a cumaei szűz az égből kapott.”<sup>41</sup>

E barlangutazás minden egyes jellemzője jelentős, főleg annak a női kritikusként (vagy írónak) a számára, aki az irodalmi apaság „maszkulinista” metaforájának alternatívája után kutat.

<sup>41</sup> Mary Shelley, *The Last Man* (1826; reprint, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1965), 3–4.

Hogy a legnyilvánvalóbban fontos dologgal kezdjük, a barlang női tér, és — ami még ennél is fontosabb — olyan tér, amelyet nem megbéklyózott foglyok laknak (mint Platón *Államának* híres barlangját), hanem egy női misztériumvezető, az eltűnt Szibilla, egy jósnő, aki „isteni sugallat”-ait puha falevelekre és finom kéregdarabokra jegyezte le. Mary Shelley számára következésképp mindez szorosan kötődik mind saját művészi au(k)toritásához, mind saját önteremtő erejéhez. Lehet, hogy egy férfiköltőnek vagy tanítónak kell őt ehhez a helyhez vezetnie — amint fikcionális narratívájában Percy Shelley teszi — de, mint hamarosan saját maga is ráébred, csak és kizárólag ő képes rekonstruálni a Szibilla leveleinek szétszóró igazságát. Mary Shelley, mint egy, a szó szoros értelmében halott és megbecstelenített anya — a harcoss feminista Mary Wollstonecraft — lánya, e parabolában képletesen úgy ábrázolja magát, mint az eltűnt Szibilla, egy születése előtti jósnő lányát, aki egyszersmind az összes női művész mitikus szülőanyja is.

Hogy a Szibilla levelei mára szétszóródtak, töredékesek és alig érthetőek, nem más, mint az a középponti probléma, amellyel Shelley saját művészetében szembesül. Az előszó egy korábbi részében megjegyzi, hogy már a barlang megtalálása is problémát jelentett. A helyi kalauzok félrevezették és megtévesztették őt és társát, mondja; míg a kalauzok új lámpákért mentek, s magukra hagyták őket az egyik kamrában, ők „eltévedtek” a sötétben; a „rossz” irányban lefelé haladva véletlenül bukkantak rá az igazi barlangra. De ennek az előzetes felfedezésnek a nehézségei, mint Shelley rámutat, csak halvány előképei a rekonstrukció alapvető feladatával járó nehézségeknek. Ugyanis ahogyan a Szibilla barlangjához vezető ösvény a feledés homályába merült, úgy leveleinek összefüggő igazsága is elhomályosult és szétszóródott, művésze meddővé, és Anne Finchéhez hasonlóan egyfajta „titkosírássá”, erőtlenné és enigmatikussá vált. De míg a barlanghoz vezető út „véletlenül” még újra felfedezhető, a Szibilla levelei jelentőségének még az emléke is csak fájdalmas küszködések árán: fordítással, átírással és összeötlögetéssel, revízióval és újateremtés révén idézhető fel.

E szibillikus dokumentumok specifikusan szexuális textúrája, e szétszóró falevelek még további jelentőséggel bírnak a nők számára. Falevelekre, kéregre és „egy selymes fehér anyag”-ra írva a Szibilla szó szerint a Természet Könyvére, Könyve *főlé* írt. Más szóval az anyai teremtés Istenői erejével, egy olyan szexuális/művészi erővel

bírt, amely az irodalmi apaság férfi-lehetőségének női megfelelője. „Homályos, nyitott tetejű barlang”-jában — egy homályos tengeri barlangban, amely sosem volt *nyitott* az ég felé, „az ívelt dómszerű mennyezet”-nek a „a menny fényét beengedő nyílás”-án keresztül kapta „isteni sugallat”-ait. „Magas, s méreteiben egy görög kocsihoz hasonló kőtrónusán” *fogant* művészete, melyet a külső, zöld világból való falevelekre és kéregre jegyzett fel. És sorai oly harciasak, „költői rapszódái” oly igazak, hogy miközben meg próbálja fejteni őket, Shelley felkiált: úgy érzi, „kiragadják... egy olyan világból, amely elfordította tőlem valaha kegyes arcát, amely most képzelettől és erőtlől ragyog.” Hiszen a Szibilla szétszórt szexuális/művészi energiáját felfedezve és rekonstruálva Shelley rádöbben, hogy saját kreatív erejét fedezi fel és alkotja újra — fejt meg a szó szoros értelmében. „Néha felmerült bennem”, vallja be szerényen, „hogy bármily homályosak és kaotikusak is [a Szibilla leveleinek fordításai], mégis nekem köszönhetik a jelenlegi formájukat, nekem, a megfejtőjüknek. Akárha egy másik művésznak adnánk azokat a festett töredékeket, amelyek Rafaello *Átlényegülésének* mozaikmásolatát formázzák a Szent Péter Katedrálisban; ő pedig fogná és olyan formába rendezné őket, amely már a saját elképzelését és tehetségét tükrözi.”<sup>42</sup>

A kreatív energiának az a keresése, amelyet az általam idézett passzusokban Charlotte Brontë és Mary Shelley kezdeményezett, (nyilvánvaló okokból) más nőírók számára is életbevágó fontossággal bírt. Emily Dickinson például egész életében azt kutatta, amit Christina Rossetti „Anyország”-nak nevezett, és ezt az országot mindig mint a primordiális hatalom földjét képzelte el. Annak ellenére, hogy Dickinson híres „Életem — töltött fegyver — állt” kezdetű verse<sup>43</sup> a szexuális/kreatív energiát látszólag egy destruktív, fallikus mechanizmus fogalmai szerint határozza meg, nem árt arról is megemlékezni, hogy ez a majdhogynem teátrálisan visszahúzódnó íróaszszony a látszólagos „férfi” fegyvereket mindig is mélyen „női” vulkánokkal és hegyekkel hozta összefüggésbe.<sup>44</sup> Ekképp költői beszédének fallikus leírását az „Életem”-ben a („női”) vulkán azon

<sup>42</sup> Uo.

<sup>43</sup> Ford.: Károlyi Amy. In *Emily Dickinson versei*. Európa, Bp., 1989. 96. (No. 754.)

<sup>44</sup> A „My Life Had stood — a Loaded Gun” [„Életem — töltött fegyver — állt”] kezdetű versről lásd Albert Gelpi, „Emily Dickinson’s Deerslayer” in Sandra Gilbert Susan Gubar, ed., *Shakespeare’s Sisters: Women Poets, Feminist Critics* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).



jellemzése ellensúlyozza, miszerint „Az Ünnepeyles — Perzselő — Szimbólum —/ Ajkak, mely nem hazudnak sosem”. Egy, az 1860-as években keletkezett, kevésbé ismert költeményében a nőies kreativitás egy olyan matriarchális crédóját fogalmazza meg, amely kétségkívül erőt adhatott neki ahhoz, hogy visszavonultan töltött élete minden kételye és nehézsége ellenére kitartson művészete mellett:

Sweet mountains — Ye tell me no lie —  
 Never deny Me — Never fly —  
 Those same unvarying Eyes  
 Zurn on Me — When I fail — or feign,  
 Or take the Royal names in vain —  
 Their far — slow — Violet Gaze —  
 My Strong Madonnas — Cherish still —  
 The Wayward Nun — beneath the Hill —  
 Whose service — is to You —  
 Her latest Worship — When the  
 Day Fades from the Firmament away —  
 To lift Her Brows on You —<sup>45</sup>

Dickinson egyik legfogékonyabb csodálója, a feminista költő Adrienne Rich újabban a matriarchális erő ugyanezen képvilágához fordult, amikor Dickinsonhoz hasonlóan az irodalmi apaság azon metaforáját igyekezett meghazudtolni, amely, mint Anaïs Nin írta, oly sok nőt „megzavart” társadalmunkban. „Anyád halott s te meg se születtél”, írja „A tükör, amelyben kettő egynek látszik” című versében a nőíró helyzetét ecsetelve: „két kezéd fejed [markolja]”,

víz alá nyomva, az élet pengéjétől el  
 idegeid rokonok a baba idegeivel  
 ki szakmáját tanulja<sup>46</sup>

Szeged

Sandra M. Gilbert

Fordította: Hódosi Annamária

<sup>45</sup> Édes hegyek — Ti nem hazudtok Nekem —/ Nem tagadtok meg soha —  
 Nem szöktök meg soha /Ugyanazok a változatlan Szemek /Néznek Rám — ha  
 hibázok — vagy színlelek,/Vagy hiába veszem számra a Királyi neveket —/ Messzi  
 — lassú — Ibolya Pillantásuk —/Erős Madonnáim — tovább dédelgetik —/ Az  
 Önféjű Apácát — a Hegy alatt —/Kinek szolgálata — a Tiéd — /Imádata legutóbbi  
 tárgya — Amikor a nap/lesápad a Mennyboltról —/ Hogy Rád emelje  
 Szemöldökét — (*The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson  
 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), No. 722.)

<sup>46</sup> Adrienne Rich, *Poems Selected and New*, 1950–1994 (New York: W. W. Norton, 1974), 195.

# Jószágosdi

## *1. Helyi fauna*

Nussbaum szobájába az imént berepült egy denevér. Sokszor nézegeti őket, amint átcikáznak a dunaparti lámpák fénykörén, és kifejezetten örül nekik: hangtalan röptük nyomán megritkulnak a nagy éjjelilepkék, akik telitojják gonosz hernyóikkal a gesztenyefákat, s Nussbaum azt sem szereti, amikor egy-egy ilyen maciforma, barna puhány reggel vaksin az orrának repül a kéziratpapírok menedékeiből. Nem emlékszik, hogy denevér valaha is bejött volna a szobájába. Fecske igen, egy röpködni alig tudó csízkölök igen, balkáni gerle igen, egy különösen arcátlan feketerigó még az udvari kisszoba idején szinte minden hajnalban, a minap egy behemót ájtatos manó — bőregér még soha.

Az ájtatos manó, az nem volt egyszerű eset. Nussbaumnak megvan a technikája a csíkos zoknis karolópókok kitessekelésére, akik főként ős elején remélnék tanyát ütni a könyvespolcok és az ágya fölött: ha a pók túl magasan van, be kell hívni a kinti vécéből a loboncos, nyurga indiánfőnököt, Hosszú Partvist, aki szívélyesen elmagyarázza a póknak, hogy lejjebb kell fáradnia. Miután a jövevény ezt fölfogta csöppnyi agyával, Nussbaum ráborítja a szélesszájú Pókfogó Poharat (ebbe virágot nemigen tesz, mert bármikor kellhet, ugye), majd egy képeslap segítségével elválasztja a pókot a faltól. Kényes művelet, mert az esetleg kint rekedt pókláb borzasztó törekeny, és Nussbaumnak nem áll szándékában nyomorékokat kilökdösni a hűvösödő koraőszi éjszakába. Ezután a Pókfogó Pohár, alatta a képeslappal, kiül a párkányra. Nussbaum megcsodálja a foglyot, megdicséri a zokniját, majd jobb kézzel kihúzza alóla a képeslapot, ballal leemeli a poharat, és a jobb kezében szo-

rongatott lappal kilöki a pókot az ablakon. A jószág nem esik nagyot, csak az alsó párkányig, és van esély rá, hogy visszamászik, de hát ilyen az élet, akkor újra ki kell dobni. Egyszer előfordult, hogy addig csodálta az üveg alatt a szőrös lábú, marcona harcost, mígnem a katapultálásnál kiderült, hogy időközben kikötötte magát a bádoghoz: két pillanat múlva rosszálló pozával ismét megjelent, és villámsebesen begyalogolt a Nagy Malonyai háta mögé, amit aztán Nussbaum fél évig nem mert megmozdítani.

Mint mondtam, a manóval nem volt ilyen könnyű elbánni. Nussbaum csak arra neszelt föl, hogy az ágy fölötti lámpán, a szoba túlsó sarkában, valaminő éji bogár a szokottnál is nagyobbakat koppan. Elsőre nem is kelt föl az íróasztaltól, hogy jobban szemügyre vegye, de a másodiknál már gyanút fogott. Az ájtatos manó vagy tíz centi hosszú volt, úgy zöldellt a lámpaernyő sárga selymén átszűrő fényben, mint egy kiszidolozott középkori lovag vagy frissen szedett borsóhüvely, és elmélyülten majszolt egy lekókadts bajszú, soványka pillét. Nussbaum udvariasan kívárta, hogy a nagyját elfogyassza, és közben megállapította, hogy a pókfogó pohár nem elég öblös a manó befogásához: olyan hosszú, karcsú csápjai voltak, hogy a célnak csak egy nagyobb befőttesüveg felelhetett meg. Elzarándokolt a spájzba, és imádkozott, mint maga a manó, hogy visszaérve még ott találja. Ott volt, és teljesen emberi testtartásban törülgette a száját. Nussbaum az ágyán balanszírozva hosszsan, nagyon hosszsan habozott. Férfiasan be kell ismernünk: félt. Ha ez a fémes behemót ráugrik, visítófrászt kap, bármily kedvezőnek tűnnek is a méretarányok. Halálmegvető bátorsággal ráborította a dunsztost a manóra, aki olyan erővel vetődött az üveg aljának, hogy Nussbaum majdnem eldobta a francba az egész szakramentumot, és alig bírta a reátapasztott képeslapot a helyén tartani, ám végül is derekasan helytállt, és megszemlélte a kudarctól döbbenten kushadó fenevadat. Gyönyörű volt. Nussbaum némi töprengés után úgy döntött: védett állat ide-vagy oda, kiteszi a szűrét. Sajnálta volna éjszakára az üvegben hagyni (nem is volt biztos benne, hogy szeretne vele aludni), úgy gondolta: annyira azért nem ritka és értékes jószág, hogy reggel eltalpaljon vele az állatkertig — és erősen remélte, hogy a manó át tud repülni a gesztenyefákig húsz métert anélkül, hogy közben valamelyik denevér megorrontaná a fejedelmi vacsora lehetőségét. Amennyire a sötétben követni tudta az im-

pozáns lendülettel kizizzenő páncélos lovag röptét, úgy tűnt, megúsza.

A denevér — most bezzeg — itt csapong Nussbaum behúzott feje fölött. Ilyen közletről meglepően nagy, olyasforma, mint egy rigó. Hihetetlen biztonsággal fékez a könyvespolcoknál, szinte táncol a neki nyilván szűk térben. Az ablak tárva-nyitva, ki lehetne menni, de szemlátomást nem siet sehová. Nesztelenül rója a köröket bársonyos, csokoládészín szárnyain, árnyéka a falon mint egy indonéz papírkivágás. Nussbaum most már úgy véli, ez a szegény állat tán nem teljesen biztos a kijáratban, vagy sokallja a fényt, ezért kis időre abbahagyja az írást.

Miután mindkét ajtót becsukta (Csutka szerencsére épp a másik szobában szuszog), lehajtja a számítógép tetejét is, és eloltja a vilányt. A nagydarab emberi lény jövés-menésétől megszéppent egér-arkangyal a sötétben boldogan kikanyarodik az éjszakába. Nussbaum is örül, utánainteget, visszaül, hogy megírja a történet végét.

Történet. Hm. Nem történt semmi. Bejött, kiment. Mindjárt eloltják a Lánchíd fényeit. A város elcsitult, a sötéten csillámló vízen dunnyogva araszol egy vontatóhajó, a hídfő lámpái körül álmatlan rigó lármázik a nyári éjszakában. Éjszél van.

## *2. Leckeisméltés*

— Töltenének csak pár napot Indiában — morfondírozik Nussbaum —, vagy Amazóniában... Majd megtudnák a botorjai, hogy egyet-egyet még csak agyon lehet csapni (bár azt is: minek?), de egy egész, működő állatvilágot...

Gyerekkorában hisztérikusan rettegett a pókoktól. Ez állítólag valami atavizmus, és a gyerekek, főleg a lányok ösztönösen irtóznak tőlük, de Nussbaum félelme már-már nevetséges volt: egy jámbor kaszáspók láttán is akkora cirkuszt tudott csapni, hogy valamilyik felnőtt kénytelen lett kilakoltatni a nyomorultat. Indiában változott meg minden végérvényesen. Rá kellett jönnie, hogy itten a pók van otthon, és ha meg van engedve a hálója alatt zuhanyozni vagy aludni, ez egyszerűen a pók baráti, vendégszerető gesztusa. Néha azért fel-felpillantott a félökölnyi, barna, sárga, fekete, csíkos, szőrös házigazdákra, és örült, hogy annyi rengeteg ennivaló röpköd körülöttük. Nem fog eszükbe jutni lejönni pont őt megenni. Nem is jött le egy se.

Egyébként is mindenféle állat mászkált jobbra-balra. Lehetett látni elefántot, az őserdőben a tigris nyomát (sajnos tigrist nem, arra azért vigyázott a nemzeti park személyzete, csak veszélyes a bestye férge), azután majmokat, örvös medvét, mocsári szarvast, vízimadarak tízezreit, dolgos keselyűket, kecses, homoksárga, félvad kutyákat. Meglepőek bukkantak elő lakásokban is, vagy a szállodában, mint például mindjárt az érkezést követő reggelen, amikor Nussbaum tiszta bugyogót vételezendő benyúlt a hátzísákjába, onnét pedig előugrott egy halálra rémült patkány. Nomármost, az indiai patkány pont olyan, mint ahogy Kipling leírja (minden más állat is, egyébként, pont olyan), tehát nem kövér, szürke és agresszív, hanem karcsú, drapp, okos pofácskája, szende kis bajsza van, és roppant félénk. A patkány azonnal berohant az ágy alá, Nussbaum pedig, mivel tisztán emlékezett, hogy patkányt nem tett a hátzísákba, csodálkozásának hangot adott. A hangra kirohant a fürdőszobából Nussbaum kétméteres ausztrál szerelme, akinek minden öltözéke némi szappanhab volt, és takaros kis tócsa képződött körülötte a küszöbön.

— What, what? — kérdezte érdeklődve, higgadt arccal, mivel egyetlen fegyveres rablót sem látott a helyiségben.

— Rat — lehelte Nussbaum, mert átvillant az agyán, hogy mint-ha angolul is... A kétméteres nyugodt maradt, sőt elvigyorodott, de Nussbaum nyelvtudásának hézagait ismervén tovább faggatózott:

— How many?

— Mennyi, mennyi — dühöngött Nussbaum — only one, nem elég? (Habár tényleg, lehetne negyven is, az rosszabb.)

— Good — mondta nyájasan mosolyogva a csöpögő görög istenszobor. — Where is it?

— From the zsák — hadonászott Nussbaum —, under the bed!

— It's a good place — mondta a kétméteres, elcsöpögött az ágyig, alánézett, szemrevételezte a pislogó patkányt, majd a Singing in the rain-t füttyörészve visszavonult, és kisvártatva elzárta a zuhanyt.

Nussbaum fellélegzett. Ha a patkány jó helyen van az ágy alatt, akkor jó. A hátzísákat mindenesetre megrugdosta, hogy az esetleg még benn tartózkodó családtagok takarodjanak ugyancsak a „good place”-re, illetve az anyjuk izéjába, de nem jöttek ki többen. Kijött viszont a fürdőből a száraz és frissen borotvált kétméteres, aki nagyon értelmesen úgy gondolta, hogy az ágy alatt tanyázó látogatót

azzal lehet a legbiztosabban távozásra készíteni, ha a feje fölött rettentő éghőborút rendeznek. Magához ölelte tehát Nussbaumot, akinek ettől kezdve — az út hátralévő öt hetében — kisebb gondja is nagyobb volt annál, van-e patkány az ágya alatt, vagy nincs. Ha nincs, majd gyön, ha van, majd elmegy, ha akar.

Tizenkilenc órát utaztak aztán egy harmadosztályú vasúti fülkében. Velük megszámlálhatatlan bennszülött, egy kecske, s a felső csomagtartóban a kecske táplálására szolgáló szénabála. A gazda szíve időnként megesett a szünet nélkül kétségbeesetten nyekergő jószágon, és kiráncigált egy-egy marékkal a mézillatú fűből. Az alatt ülő Nussbaum fejére esőként potyogtak a szöcskék, pókok és mezei poloskák, a kétméteres pedig össznépi derűtség közepette csippentette hosszú ujjai közé a váratlan színű és méretű herkenyűket, és simán kivágta őket az ablakon. Nussbaum figyelmesen tanult. Amikor Chandigharba érkezve pár óra alvás után felocsúdott a reggeli szöszmötölés, edényzörgés és gyereksutyorgás zajaira, már nem is csodálkozott, hogy az asztalon felejtett fél narancs hemzsegő, sötét dombocskává változott: pöttöm, barna hangyák lényegében már el is hordták, folyosójuk az ágy fejénél, a falon haladt egy apró repedés irányába. A redőny résein vékonyka pászmákban sültött rájuk a nap. Egy darabig a hangyákat figyelték, aztán a kétméteres előadott egy bonyolult zenedarabot a szerinte zongorává csíkosodott Nussbaumon. A coda finom kis morranásai és a háziakra való tekintettel párnába rejtett sikolyai kacagásba torkolltak, mert az ablak alatt megjelent a zöldséges, lapos, maga-húzta kocsijával, és olyan szívettépő jajgatással hozta a lakosság tudomására: lehet leszaladni paradicsomért és spenótért, hogy a könnyük is kicsordult.

Singh, aki meghívta őket az esküvőjére, megmondta előre:

— Indiában minden *más*. Majd meglátod. *Minden* más. Igaza volt. A csótány például akkora, mint egy fél gyufásdoboz, jó, kicsit soványabb — és piros. Szép fényes sötétpiros. Nussbaum az első reggelinél nem értette, miért kell az edényeket evés előtt is elmosogatni. A lakás patyolattiszta volt. Nem így a városi csatornarendszer, ahonnan aztán mindenféle érdekes dolog mászkált elő, minden lehető lyukon. Az elsővel Nussbaum a végén találkozott, ami Indiában országosan és egységesen toppantós. (Az ember ezáltal keletkező izomláza körülbelül négy-öt nap után enyhül, és a tanonc a tizedik nap környékén válik képessé a mutatvány mozgó vonaton

történő hibátlan előadására. A dolgot színezi, hogy a táplálék összetétele folytán az eredmény a második naptól kezdve, és hazajöve még itthon is, úgy egy héti: csíp.) Ez még csak a harmadik vagy negyedik indiai nap volt, Nussbaum sajogva gondolt az elkövetkezendő fűszeres tornagyakorlatra, amikor a lyuk hófehérre sikált tálcáján megjelent a csótány, és határozott léptekkel Nussbaum felé indult.

— Ezt már nem — hördült föl elszántan a tapasztalatlan White Lady, és eltaposta. A dög minden képzeletet felülmúló recsenéssel szétkenődött, akkora rût, veres pacát képezve a patyolat alapzaton, hogy Nussbaum figyelme saját, eredetileg sürgősnek tűnő problémájáról átterelődött a maradványok eltakarításának mikéntjére. Mire megtöltötte az egyébként fenékmosásra szolgáló kis vizes-csuprot, és visszafordult a bűnjelhez, fellélegezve látta, hogy másfél centis fekete hangyák csatárlánca szorgoskodik a csótánytetem eltüntetésén. Rájuk is hagyta a dolgot, és mire a csupor immár rendeltetésszerű használatára sor került, az ocsmány fűregből, mondhatni, nem maradt semmi. Hálaírást rebegett, és elhatározta: többé csótányra nem lép.

Így hát, amikor este a fürdőszobában már négy-öt bajszos torpedó várta, Nussbaum az értelműkre hatva próbált megszabadulni tőlük. Fogta az ott is elmaradhatatlan csuprocskát, telitöltötte, és ennek segítségével próbálta nyájasan elmagyarázni, kotródnának vissza, ahonnan jöttek. A csótányok, a bő vízszugár nemzetközi nyelvét megértve, némi berzenkedés után távoztak. Nussbaum elégedetten lezuhanyozott és bezuhant a kétméteres ölelésébe. Szerelmes volt, boldog és nagyon fáradt, úgyhogy nem gondolta végig, mit cselekszik, amikor az éj közepén a füle mellett harsogó, égbolt-szaggal horkolásra riadva megállapította, hogy szomjas, és kitapogatózott a konyhába. Elképesztő rutintalanságról téve tanúbizonyságot, villanyt gyújtott.

A konyha minden négyzetcentimétere: a fal, a padló, a polcok, a gondosan zárt vizeskanna teteje egyetlen egybefüggő piros hemzseges volt. Nussbaum egyfelől futólag megértette az evés előtti mosogatás okát, másfelől az iszonyattól hamuszürkén tétovázott a küszöbön, cselekvési lehetőségeit latolgatva. Fölébrszthetné a kétméterest, aki nem biztos, hogy szívesen fölkelne csak azért, hogy lásson egymillió nagy, piros csótányt. Fölverhetné a családot, akik végképp nem értenék, mit abajog itt éccakának évadján: sötét van,

gyönnnek-mennek a csótányok. Az a dolguk. Vagy: át kell osonni a nappaliba, az ember szerez egyet Singh papa vastag angol képes újságjaiból, a csapnál kiöblít egy poharat, lesöpri ezt az ötszázat a vizeskannáról, iszik, lecsuk, sipirc vissza az ágyba... Nussbaum reszkető inakkal végrehajtotta az utóbbi forгатókönyv mozzanatait — a csótányok, az érintettek kivételével, mintegy vigyázzállásban statisztáltak —, majd poharával együtt visszaegyensúlyozott mit sem sejtő szerelme oldalára, aki egy horkantással nyugtázta érkezését, és hóna alá gyűrte a még mindig cidriző hősnőt.

— A csótányokhoz képest a denevér ajándék a sorstól — elmélkedik Nussbaum, és kikönyököl az ablakon. Hajnalodik. Megágyaz, elvei fenntartása mellett agyoncsap egy szúnyogot, majd amikor a zuhanyozásból visszajön, még egyet. A puli átsomfordál az ágy végéhez, hanyatt fordul, bűdös. Nussbaum összegömbölyödik, elmúlt csótányokra, elefántokra és kétméteresekre gondol, meg arra, hogy hamarosan bölcs tabáni öregasszony lesz belőle, s hogy egy nappal máris közelebb jusson ehhez a boldog állapothoz, sietve elalszik.



# Az öreg kétfedeles, plusz holdsütés

Tornacipős lábak: szőrös férfivádlík, inas, barna női bokák, kamasz-pihés fiúterdek iramlanak el az orra előtt. A hangár mellől szitkozódás harsan, ebből félig megérti, mire ez a hirtelen kapkodás:

— Sorakozó van, gyere má!

Nussbaum ülve marad a klubház meleg betonlépcsőjén, nem mozdul, őrá ez nem vonatkozhat. Érdeklődve nézi, amint a kócos négyszög neki háttal álló sorában ketten picit széthúzódnak, helyet adni egy loholó elkésettnek: látni még nem is látják, de szemlátomást tudják, ki, s szemlátomást pont onnét hiányzik.

— Kérek engedélyt belépni — hallja, aztán már csak félszavak szűrődnek el a füléig, amiket nemigen ért.

— Hölgyeim és uraim... csörlős... góbé... szaxó... Nussbaum nem figyel, az alkonyodó eget lesi, csak akkor neszel föl ismét, amikor valaki vigyázzt vezényel, majd tompa puffanások hallatszanak: két sudár nagyfiút lát, kicsit előredőlvé, a többiek libasorban, széles mosollyal, jókorákat sóznak a fenekükre. Némelyik férfitenyér úgy sommázza benne a maga nosztalgiáit, hogy a néző ülepe is belesajdul.

A csapat most szétszéled, az imént oly szapora, céltudatos léptek ellazulva meglassúdnak. Hárman-négyen még betolnak a túlsó hangárba egy karcsú kis repülőt, a mozdulatok oly tisztelettelen gyöngédek, mint amikor kézen vezetsz egy járni tanuló kisgyereket.

Nussbaum egész délután ezt nézegette: a kecses, fehér szárnyakat, a visszahulló csörlőköteleket, az eget kémlelő arcokat, a habos felhőfoslányokat. Nem irigykedik, boldog. Jó helyen van ő itt a földön, a klubház teraszán; tavaly egyszer kipróbálta a néma suhanás torokszorító gyönyörűségét, a hirtelen süllyedések ijesztő játékát,

látta a meleg áramlások sodrásában fölkacsaringózó gépből a billegő, győzedelmesen távolodó horizontot, érezte a szinte túlادagolt szabadságot: a nagy utasszállítók kabinjában narancslevet hörbölgetve ezt sose tapasztalja meg az ember. Nem úgy néz hát az égre, mint azelőtt, s a kaland után hetekig kísértő, émelyítő fülfájás emléke rég ködbe veszvén csak azon jár az esze a langyos betonlépcsőn, hogy a sok szarság mellett és ellenére micsoda váratlan ajándékokat kap néha a sorstól, akit ez esetben ez a bűdös Boris testesít meg, mind a huszonöt évével, felfoghatatlan szakszolgálatijával, „repült óráival” és rekordjával.

Az viszont pontosan érthető, hogy itt igenis sorakozó van, méltóságteljes kis szertartás, reggel és este egymás arcába néznek, mert naponta egymáson múlik az életük, s bárkinek lehet épp aznap az utolsó sorakozója, de nem erre gondolnak, hanem reggel alighanem inkább arra, hogy mindjárt ki lehet talpalni végre a starthoz, és (a továbbiakat Nussbaum szókincs hiányában nem képzei el), este pedig nyilván arra, hogy de jó lesz végre elmesélni Sziszinek meg Kovinak a klubház büfépultjánál, milyen volt, amikor (s ezt Nussbaum megint csak igen hézagosan tudja elképzelni).

Körülbelül itt tart az elmélkedésben, amikor Boris elhúz mellette, s futtában odakurjantja:

— Itt van neked valaki, aki szereti Krúdyt.

— Az jó.

Nussbaum odébbtolja a lábánál ácsorgó sörösüveget, kezét ad. Az érintésből tévedhetetlen bizonyossággal megtudja: a Krúdy-kedvelő rumcájsz oldalán mostantól tényleg nagyon jó lesz neki. Marquez. Hrabal. Ushuaia. A beszélgetés, két ütemesen ittasodó kamasz látogatásaitól tagolva, parttalanul csörgedezik. Persze mindenki részeg már kicsit. Nem baj.

— Tudom, hogy utálsz velem repülni — landol előttük a nyugábbik, csillogó szemmel —, én is utálok veled, de még mindig nem válaszoltál három kérdésemre...

— Ezekről akarsz te megszabadulni? — kérdezi Nussbaum, amikor végre megint magukra hagyják őket. — Hát ezek imádnak téged, te szöröncsétlen. Ez két orvosi nadály. Ezeknek mester kell, benned találták meg.

— Én nem tudok repülni. Csak szeretek. Hétezer órát repültem. Repülni, különben, senki se tud. Aki azt mondja, hogy tud, az hazudik.

Nussbaum a férfi mögé pillant, elfúl a szava, csak mutogat.

— Odanézz!

A túlsó hangár előtt ott áll a vénséges, kétfedelű repülőgép, látta már a múltkor is, roppant szitakötő-masztodon, darabosságában is van valami szívettepő elegancia, körötte Saint-Exupéry éjszakai repüléseiből, a régi budaörsi reptér fehér vászonnadrágos pilótáiból, a kora negyvenes évekből szőtt pókháló. Most azonban a fekete háttérben megjelent fölötte a hold, akkora narancssárga telihold, amekkorát Nussbaum a Szahara óta nem látott. A kopott ősgyep apró virágai. A borostás arcél. A vén kétfedelű. Sötét narancssárga hold. Ezüst felhőcskék. Tücsökzene. Giccsek giccse, s oly valószínűtlen, mint egy Magritt-festmény. Nussbaum, aki roppant fogékony az ilyesmire, most majdnem elmesél egy történetet, de inkább mégsem teszi. Korántsem véletlenül közelebb fészkelődik. Nagyon vissza kell fognia magát, hogy a férfi vállára ne hajtsa a fejét. Összeér a karjuk, hallgatnak egy verset. Ketten együtt nyolcvanhárom évesek.

— Látjuk, bazmeg, hogy itt dürrögsz, mint a fajdkakas, de nem válaszoltál a három kérdésemre — csámpázik a képbe a nyurga. Nussbaum csöndben, rázkódva nevet:

— Így megy ez.

— Vonnegut.

— Aha.

A kamaszok tovaimbolyognak. Puha kis csókot érez az arcán. Jézusom, ez túl jó, ennek véget kell vetni. Bemegy a klubházba, mire kijön, üres a terasz. Kiballag a széléig, nézi a hegyek lágy, fekete körvonalát a távolban, s aljasul tudja, hogy ő se lesz más az ajtón kilépőnek, mint lágy, hívogató, fekete körvonal a két fenyőcske közt.

— ... a harmadik pedig az, hogy hogyan tovább! — hallja odabentről.

A férfi teste a hátához simul, állnak egy pillanatig, szembefordul vele, vészjósló nyugalommal egymásnak esnek. Néma bocsátnatkérés a sötét szempárban.

— Gyere velem.

Nussbaum egészen kivételesen nem gondolkodik, már csak nagyon figyel, futólag odapillant a vén kétfedelűre, magasan jár a hold, a narancs ragyogás helyett minden világos, fehér fényben a hangárok, tisztán látja önmagát is, amint hagyja, hogy vezessék gyöngéden, mint a repülőket a fűvön, leolvad róla a ruha, feldobja

valami légörvény, zuhan és emelkedik, homályosan még tudja, mekkora biztonságban van, hiszen ez az ember itten a hétezer-egyedik óráját röpüli, a hétezerkettediket.

Szédül, egy jószágos tenyér kékhálós szódásüvegből vizet csorogat a hátára, az ablak alatt a fehér kuvasz fölborítja a halászlé maradékával teli szeméttödröt, felberreg egy motor, Nussbaum vissza-ájul a nyikorgó emeletes ágy menedékébe, a porszagú pokrócok és a férfi kezei közé, hagyja, hogy újabb végeérhetetlen örvénylésekbe vezényeljék, mit hagyja? ne hazudozzunk itt össze-vissza, hát ha egy-egy pillanatra visszanyeri az öntudatát, másra se vágyik, mint újra meg újra erre a fekete suhanásra.

Már hajnalban nagyon meleg van, mézillatú meleg, ballag Nussbaum a réten át a férfi oldalán az állomás felé, ellebeg fölöttük a hőlégballon. Fáj ez a rossebes feje, minden tagjáról nem is szólva, de erősen fogják a kezét, jajistenem, te szentimentális liba, gondolja, már amennyire gondolkodni bír. S míg a férfi prűszkölve kortyolja kávéját a restiben, ő pedig felzavarja a pénztárosnőt az újság-olvasásból, még az is eszébe jut, hogy most akkor nem lesznek ott a reggeli sorakozónál, pedig megmondta a Boris, hogy aki nincs ott, aznap nem röpül.

## Vasárnapi kalauz

Amikor rendesen kisüt a nap, a kis ház udvara hirtelen olyan méz-színű ragyogásba kezd, amihez foghatóért távoli mediterrán öblökig kellene elzarándokolnod. Kis ház, ez se igaz, mert az Apród utca felőli szűk rácskapu, a pár apró ablak, a teraszon álmait szövögető leander ezt sejteti ugyan, de miután beljebb hatolva átgázoltál a félvad kismacskahordán, a törtfehér nádszékeken, a piros cserépben virágzó eperpalántán és egy kiszuperált Singer-varrógépen, s illő tisztelettel meghajolva elkúsztál Mari csöpögő kombinéi alatt, a homályban megleled a csámpás falépcsőt. Fölötte apai gyöngédséggel hajló barokk kő ablakkeret, teljes, titkos szépségében gurulhatsz lefelé a szunnyadó Tabán szívében. Az alsó pár lépcsőfok megintcsak kőből van, s ha egy darabig nem zajongsz ordenáre módon, itt kileheted egy-egy napozó gyík torkának óarany lüktetése vagy a pöttöm néger maszkot formázó bodobácsok délszakian szemérmetlen nemi élete.

Balanszírozz el a miszlikbe mállott járólapokon az alsó udvar közepéig. Fordulj meg. Két váratlan emelet sugárzó sárga békéje tornyosul föléd, habár a nagy fa csúcsán esetleg ott üldögél a vércse. Zöldajtós pinceodú, mérnökmanónk, Mihály matat az irodájában, deres szakálla dereng az üveg mögött, hajdanvolt ferences páterek derűje süt a falakból, ám a vakolat alatt ott lappang a mosodagőz, a pékségben rég elhamvadt bükkfahasábok füstje és a tamburázó ráccok pengevillogtató jókedve is. Aladár, az égőszemű kártyajós kukója előtt lobot vet a várkerti ágyásokból csórt cinnia, dunnacihák lebegnek lágy hullámokban, s a kismacskahorda sok vihart látott nemzőatyja ím, égnek tartott farokkal oson a Döbrentei utcai kapu felé, hogy a szemközti udvarban költse el mai harmadik bőséges ebédjét.

Gusztí némely estéken terpeszbe áll a virágok között, balkezével félárbocra ereszkedett gatyáját markolja, a jobbal az alkonyi égre mutat, kifelé a világból, amelyben újabb sérelem érte, s üvölt; van, hogy a gatyáról is megfélekedezik, kitárt karja ordítás közben remegve megfeszül, a sörösláda körül érdeklődő arccal ülnek a macskák. Most azonban dél van, méhzsongásos, bodzaillatú júniusi vasárnap, a toronyból lezúduló harangszó örvénylik a falak ölelésében, a csúszni készülő tetőcserepek kétszázhusz éve tétováznak. A gangon átszuszog Kacsá bácsi árnya, Mari pedig tarka karton otthonkában, lila karikával a szeme alatt összegzi az eseményeket:

— Megvert az a rohadt állat. Igaz, hogy én meg előtte széttörtem a fején a piros kissámlit...

*Szeged*

*Saly Noémi*

## Az amerikai századközép radikális képzelete: Charles Olson és a korai posztmodernizmus

Az amerikai irodalomtudomány Charles Olson nevéhez köti a korai posztmodernizmus poétikáját és költői gyakorlatát. Olson a második világháború utáni amerikai költészet és általában a XX. századi irodalmi gondolkodás meghatározó egyénisége. Ma, amikor az irodalomtörténet és -elmélet a kánonok pluralizmusát tartja számon, nem lehet a posztmodernizmus Olson-féle vonulatának figyelembevétele nélkül beszélni a háború utáni költészetről. Olson munkásságának tárgyalása nélkül pedig lehetetlen megérteni azt a gazdag és önmagában is sokféle irodalmat, mely kívül esik a hivatalos, egyetemeken és egyetemi kiadók által intézményesen kanonizált („mainstream” és „establishment”) kultúrán. Charles Olson ma már nem egyszerűen a nem-akadémikus — azaz radikális, újító, kísérletező, „alternatív,” posztmodern — irodalom prófétája és nagy alakja, hanem — akár tetszik, akár nem — maga is része egy új „establishment”-nek, amely nemcsak teljesítményével, de intézményeivel és infrastruktúrájával is vetekszik a hagyományosabb, akadémikus vonallal. Bár természetesen egyensúlyról, egyenlő megoszlásról nem beszélhetünk, sok olyan kisebb és nagyobb egyetem van az Egyesült Államokban, ahol Charles Olson éppen úgy klasszikusként tanítják, mint Walt Whitmant vagy William Shakespeare-t.

Magyarországon Olson neve és munkássága — Kodolányi Gyula és Nagy László korai fordításai ellenére — fájóan ismeretlen. Ez különösen otthoni kanonizált státusza fényében feltűnő, szinte érthetetlen. Igaz, Charles Olson különlegesen nehéz költő — fordí-

tó és olvasó számára egyaránt. Talán sokan azt érezhetik, hogy túl „sok” van belőle — versfolyamai lehengetlők, túlradók; ugyanakkor furcsán szikár, „ésetlen” író, akinek sorai és főleg gondolatai idegenül csenghetnek sok ember számára. Lássuk be: nem ilyen költőként nevelkedtünk, nem ilyen költészetet. Egyáltalán: hol itt a vers? Sehol egy rím, sehol egy hang- vagy gondolati összecsengés; még metafora is alig-alig fordul elő. Ezek az írások nem lekerekített, lecsiszolt műrecek, hanem gyakran agrammatikus töredékek, befejezetlen mondatok, ugráló gondolatok sora. S ami a legbosszantóbb lehet: hiányzik mindaz, amit egy versről elvárunk: hogy többet és mást mondjon, mint ami a papíron van, hogy a sorok *mögött* is legyen valami — jelentés, értelem, titok, rejtély, „metafizikai mögöttes.” Idegenek lehetnek ezek a versek, mert nem is „elemezhetők” úgy, ahogy azt iskoláinkban és egyetemeinken tanították, egészen másként kell őket olvasni, hiszen egészen más világlátást közvetítenek.

Az amerikai posztmodern költészet nagy, meghatározó antológiái — így a két Allen-válogatás és a Norton posztmodern költészet-antológia — Charles Olsonnal indítanak.<sup>1</sup> Donald Allen, George Butterick és Paul Hoover fontosnak tartották, hogy válogatásaikban Olson versei mellett esszéi is szerepeljenek — mint a korai posztmodernizmus elméleti megfogalmazásai. Két legismertebb és leggyakrabban idézett esszéje a „Projektív vers” (Projective Verse, 1950) és az „Emberi univerzum” (Human Universe, 1951), de több más tanulmányban, előadásban és levélben tárgyalja a posztmodern kor új szellemi klímáját (más fontos esszék: „The Gate and the Center,” „The Escaped Cock: A Note on Lawrence and the Real,” „Equal, That Is, To the Real Itself,” „The Special View of History,” „A Bibliography on America for Ed Dorn,” „Causal Mythology,” „Proprioception”).

Magát a *posztmodern* szót is Olson használta először. (Őelőtte Arnold Toynbee angol történész is leírta már ezt a terminust, de nem a második világháború utáni irodalomra ill. világképre vonatkoztatva.) 1951-ben Olson több levelében és esszéjében beszél a „poszt-modern” emberről, aki a modernnel ellentétben nem elide-

<sup>1</sup> Lásd Donald Allen, szerk., *The New American Poetry: 1945-1960* (New York: Grove Press, 1960); Donald Allen & George F. Butterick, *The Postmoderns: The New American Poetry Revisited* (New York: Grove Press, 1982); Paul Hoover, Paul, szerk., *The Norton Anthology of Postmodern American Poetry* (New York: Norton, 1994).



genült, hanem otthon van a világban (lásd az Olson-Creeley levelezést, különösen az 1951. augusztus-októberi leveleket, valamint a „The Law” c. esszét). A posztmodern kort igazi vízválasztóként írja le, amely 2500 év hagyományával szakítva új időszámítást vezet be:

Teljes kört jártunk be.

...

Teljes kört: vége rómaiaknak, hippokratáknak és keresztényeknek.

(„Kulcs” — Kodolányi Gyula ford.)

A posztmodernizmus, prefixuma szerint is, bizonyos értelemben meghaladja a modern kort: hagyományos gondolati kategóriáink értelmetlenné válnak, a rendről és a rendszerekről alkotott elképzeléseink gyökeresen megváltoztak.

1950-ben a Harvard Egyetemen 24 költő vett részt — köztük William Carlos Williams, Robert Lowell és Charles Olson — a pszichológus Henry A. Murray (aki egyébként Melville-kutató is volt, akár Olson) kísérletében. A TAT (Tematikus Appercepciók Teszt) lényegében különböző képek felismeréséből, elmeséléséből és értelmezéséből állt. A teszt eredménye Olson számára nyilván nem okozott meglepetést: „magas tolerancia a rendetlenség iránt.” George Butterick ezt a jegyet — a rendetlenség magas szintű tolerálását — a második világháború utáni költészet és általában a posztmodernizmus egyik fő ismérvének tekinti.<sup>2</sup>

Murray az ún. projektív teszttel többek között arra a kérdésre kívánt választ kapni, kiben milyen igény — esetleg kényszeresség — él a rend, a szabályosság, a felismerhetőség, az érthetőség iránt. Már a romantikusok is megfogalmazták, hogy ritka adottság a Keats-i „negatív képesség,” azaz amikor nem érezzük kényszernek, hogy a körülöttünk folyó eseményeket minden részletében értelmezzük. Olson az elsők között volt, aki a Heisenberg-féle bizonytalansági elvet összekapcsolta a Keats-i „negatív képességgel”: a művészetnek és a tudománynak a „hagyományos” nyugati episztemológiával való elégedetlensége lényegében azonos töről fakad, s annak lebontása is azonos elvek alapján történik.

A megismerhetetlennel — értelmezhetetlennel, felismerhetetlennel — való megbékélés, állítja Olson, idegen a görög filozófiára

<sup>2</sup> George F. Butterick, „Charles Olson and the Postmodern Advance,” *Iowa Review* 11/4 (1980 ősz), 4.

épülő nyugati gondolkodásmódtól. A láthatatlant a láthatóval nevezzük meg, az elvontat a kézzelfoghatóval, az ismeretlent az ismerttel, a kimondhatatlant a kimondhatóval — ez a metaforikus gondolkodás alapja is. Észre sem vesszük, hogy nyelvünk beépített metaforái tulajdonképpen a megismerés fékjei, ill. mellékvágányai.

Míg kényszeresen keressük a „meta-fizikait,” azaz az érzékelhető mögötti világot, a fizikait önmagában mintha nem is értékelnénk vagy élveznénk. Így elszalasztjuk a lehetőséget arra, hogy — mondjuk — a rózsa vagy a sötét égbolt költői képét önmagában, a maga partikularitásában, az emberi világtól függetlenül olvassuk. Azt gondoljuk, hogy a rózsa fontosabb lesz, ha emberi dimenzióba helyezzük. Minthogy a nyugati civilizációban élünk, a világot emberközpontúnak tekintjük; minthogy ilyen iskolákban tanultunk meg irodalmat olvasni, keressük az elvontat, a láthatatlant, a metaforikust — mindazt a középpontot és változatlan jelenlevőt, melyet Derrida másfél évtizeddel később az *eidos*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousia*, *alétheia*, transzcendentalitás, tudat, Isten, stb. fogalmakkal írt le.<sup>3</sup> Mindebből pedig természetesen következik, folytatná Olson, hogy a rózsa és a sötét égbolt költői képébe *beleolvassuk* — mondjuk — a szerelem vagy a *spleen* emberi érzéseit, hangulatait. A posztmodern költő szerint ez a metafizikai gondolkodás — és a metafizikus költészet — nagy tévedése, ahogyan már a romantikus dualizmust elvető első modernista nemzedék, az imagisták is bebizonyították. A posztmodern költőnek ezért vissza kell térnie a metafizika elé.

A világ dolgainak önmagukban való megismerését azonban nemcsak a metafizikai kényszeresség, hanem a kategorizáló hajlam is gátolja. A görög filozófia — Szókratész, Arisztotelész, Platon — hagyományozta ránk ezt a logikai és osztályozó szemléletet, a deskripcióra és analízisre épülő absztrakt („tudományos”) gondolkodást.

A hatalom s az elvonatkoztatás  
megfosztja az embert  
attól hogy sajátlag több és több legyen  
(„Oroszlán a padlón” — Szócs Géza ford.)

<sup>3</sup> Lásd Jacques Derrida, „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában,” *Helikon* 1994/1-2, 21-35.

Nem egyszerűen az a baj a „görögökkel,” mondja Olson, hogy absztrakt kategóriákat erőltettek a világra, s így hibás leírásokat adtak, hanem az is, hogy az élmény, a megélés folyamatait áldozták fel a remélt megismerésért. A gondolkodó ember így kilépett az őt körülvevő természet világából, s elidegenült tőle.

Ez, állítja Olson, az elmúlt 2500 év szellemi és politikai hagyatéka: a görögök a világ megismerhetőségét ígérték a kíváncsi fehér embernek, akivel elhittették, hogy intellektusa révén más teremtmények fölött áll. Pedig, állítja Olson, az ember semmivel sem több ezeknél a teremtményeknél. Az embernél akár a molylepke vagy a szalmaszál is többet tud azzal, hogy az egyik repül, a másik meg vízben jár.

... Nézd:

repülni? azt a légy is tud;  
nekivágni a holdnak? a molylepke  
úgyszintén azt teszi; vízben járni? előtted jár  
egy szalmaszál

(„A dicsőítés” — Szócs Géza ford.)

„Vedd a természetet alapul,” mondja Olson; „vállald természeted, akár a madár vagy a fűszál teszi” („A hegyeken Kapernaum Kikötőtől délre”). Semmi jó nem származott abból, hogy az ember elhitte, ő a teremtés koronája, s ekképp joga van uralni a természetet. Ez az „egocentrikus humanizmus” lett a veszte is: szellemi arroganciája idegenné és elidegenültté tette, a természetet pedig — melyet uralni hitt — lerombolta. A huszadik században itt áll a „modern ember”: elidegenült önmagától, a többi embertől, a többi teremtménytől és természeti „tárgytól.” Ő maga emelte — egocentrikus humanizmusával — azt a tornyot, mely idegenségét (elidegenültségét) fenntartja. Ezt a tornyot — a racionalizmus tornyát, mely kiemelte a természetből és idegenné tette — kell a mai posztmodern embernek ledöntenie. Erről szól „La Torre” című, az idézett résznél jóval hosszabb verse:

A torony rombadőlt, a ház  
hol a fejet használták liftszerkezetnek,  
ahol rettenet volt

...

Új kőre, új tufára lesz szükség  
 hogy felépüljön a növekvő torony.  
 (Szöcs Géza ford.)

A korai posztmodernizmus alaptétele, hogy ez az elidegenedés — bár természetes következménye civilizációnk irányultságának és axiómáinak — nem a *conditio humaine* szükségszerűsége. Nem kell önmagunkkal és a világgal hadban állni; nem szükségszerű, hogy idegenként éljünk a természetben. A metafizikát, a kategorizáló általánosítást és az egocentrikus humanizmust magunk mögött hagyva megkaphatjuk a minket megillető helyet az univerzumban, amennyiben az ember nem kiemelkedni, hanem beolvadni vágyik. Ez a posztmodern életérzés Olson-i jelmondata: „Bizonyosan érzem / hogy a bőrömmel egy vagyok” („Maximus Gloucester városához, 27. levél [elküldetlen],” Nagy László ford.).

A posztmodernizmus tehát nem egyszerűen egy újabb irodalmi-művészeti, kritikai vagy elméleti irányzat, nem egy újabb izmus vagy szójáték. Nem: a posztmodern gondolkodás 2500 év után az első igazi gondolati áttörést ígéri az emberiség számára. Alaptétele a Nyugat sajátos „meghaladása” azzal, hogy annak görög gyökerei elé és mögé nyúl. „Görögök, vége a csatának,” írja („Maximus Gloucester városához, 27. levél [elküldetlen]”). Az Olson-féle korai posztmodernizmus elodázhatatlannak látja, hogy az új szellem meghaladja a görög és a zsidó-keresztény hagyományra épülő nyugati (fehér) civilizációt. Úgy gondolom, ennek három útját különböztethetjük meg Olsonnál: a *visszatérést* a 2500 évvel ezelőtti Európába (pl. Hérodotosztól ill. Homérosztól *visszafelé*), a *kitörést*, kilépést, megkerülést a természet ill. a természeti kultúrák felé (pl. a mexikói maják), ill. az *alámerülést* a személyiség, a tudat, a lélek rétegeibe. Mint George Butterick, a szellemi birtok, az Olson-hagyaték korán meghalt kurátora írja: „Kívánczik a megfogalmazás: minél mélyebben tér vissza az archaikus, primordiális, racionális előtti állapotba az ember, annál inkább — és annál messzebb — lesz képes túllépni a modernségen.”<sup>4</sup> Ezért fontos *segédtudományai* a posztmodernizmusnak a mitológia, a régészet, a kultúrmorfológia és a mélylélektan, állítja Olson.

<sup>4</sup> George F. Butterick, i.m., 12.

A posztmodernizmus fogalmában Olson ekképp ötvözi a Nyugat előttiiséget a Nyugat meghaladásával: így lesz a *poszt-modern* része a *Nyugat-előtti* (pre-West) és a *Nyugat utáni* (post-West), ill. így lesz a „poszt-modern” szinonimája a *Nyugat utáni* (post-West) — mint ahogyan ezt egy 1951-es esszéjében írja.<sup>5</sup> Magát a *poszt-modern* kifejezést is azért alkotta Olson, hogy érzékeltesse vele azt az utat, mely az archaikus múltból a jövőbe vezet, a modern koron túlra. A posztmodern ember visszatérhet oda, ahonnan vétetett, a természetbe, ha előbb hátralép, s a kényszeres „megismerhetőség” helyett az élményt, az élmény folyamatában való részvételt választja — kevesebb arroganciával, az ismeretlennel megbékélve, önmagát a többi természeti tárgynak nem fölébe, hanem mellé rendelve. Szemben a „modern emberrel, aki úgy érzi, nem része az ... univerzumnak,” írja Olson 1951-ben, „feltételezésem az, hogy a posztmodern ember azzal az ősi biztonsággal születik, hogy egy vele.”<sup>6</sup> Ebben áll Olson „objektizmusa,” mely felváltani hivatott a Nyugat egocentrikus humanizmusát.

„Én vagyok a Fehér Ember, az a híres Fehér Ember, a végső sápadtarcú, a megronthatatlan, a Jó, az, aki ezt az országot viszi, vagy aki ez az ország maga,” mondja Olson nem kevés ironiával a Berkeley Egyetemen tartott felolvasásán.<sup>7</sup> Már a nagy mester, Herman Melville lefejtette a *fehér* ill. *fekete* terminusokról azok örökölt morális címkéit: Moby Dick gonoszsága megtévesztően fehér volt — szinte tiszta. Akárcsak Melville, Olson is kannibalisztikus hajlamokat vélt felfedezni a fehér civilizáció mélyén, melyeket háborúkban, a tengeren és, szentségtörő módon, az eucharishtiában látott megjelenni. Olson így kel ki a „pejorokrácia,” a rosszabb uralma ellen.

Hárítsd, hárítsd, kerüld a  
szennyezést, tisztának lenni  
egy mocskos korban

(„A dicsőítés” — Szőcs Géza ford.)

<sup>5</sup> Charles Olson, „Definitions by Undoings,” *boundary 2*, 2 (Fall 1973/Winter 1974), 7.

<sup>6</sup> Charles Olson - Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, vol. 7 (Santa Rosa: Black Sparrow, 1987), 115.

<sup>7</sup> Charles Olson, *Mythologos* 1 (Bolinás, California: Four Seasons Foundation, 1977), 133.

A pejorokrácia térnyerését látta az állami jótékonyság és a fogyasztói szellem erősödésében. Ezért kedvelte annyira a konsumerizmus nagy Shakespeare-tragédiáját, az *Athéni Timon*-t; Timont is émelyítette ez a szennyes világ. Olson „Jégmadarak” című versében is erős az *Athéni Timon*-áthallás, ahogyan ezt Gerrit Lansing kimutatta<sup>8</sup>: „miként rothadhat meg ámulat éji béke / mi tenyészik ott hol a szenny a törvény / mi csúszó-mászók / alatt” (Shakespeare-nél: „Igazság éji és szomszédi béke ...”; IV.1.17). Robert Creeleynek így ír: „NE VÁSÁROLJ ... NE VEDD MEG — amit árulnak ... Tartsd meg a dohányt borra. Ételre. Mozgásra. Győzd le őket. Győzd le őket azzal, hogy nincsen szükséged rájuk.”<sup>9</sup> Maximus nevében pedig ezt tanítja:

„A bőség közepette, járj  
annyira  
pőréen  
Az édelgés képibe  
pisálj  
A jóságosság idején  
félre menj, félre  
tördelj, üsd őket, annyira menj  
közel (amennyire bírsz  
zúzz  
A bőség földjén semmi  
közöd ne legyen  
Kövesd a legalsók  
útját  
beleértve  
a lábadat, menj  
szemközt, menj  
dalolj

(„Maximus dalai,” 3. dal, Nagy László ford.)

Mindig szegény ember volt Olson, s ha került is pénze, azonnal elköltötte — ételre, italra, könyvekre, utazásra. Vagyon vagy bármiféle anyagi javak nélkül halt meg. Mexikóban, a Yucatán bennszülöt-

<sup>8</sup> Idézi Ralph Maud, Ralph, *WHAT DOES NOT CHANGE. The significance of Charles Olson's „The Kingfishers”*. Kézirat, megj. alatt. 155.

<sup>9</sup> Charles Olson - Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, vol. 3 (Santa Rosa: Black Sparrow, 1981), 131.

tei között ezzel a szegénységgel érzett közösséget — itt találta meg azt a másik humanizmust, mely nem egocentrikus, sőt: nem is emberközpontú, hanem „objektista,” azaz az embert más természeti tárgyakkal tartja egyenrangúnak.

Olson posztmodernizmusa tehát radikálisan új alternatívát mutat az elmúlt 2500 év látásmódja, gondolkodásmódja helyett. A posztmodern költő a változás ágense: „Ami nem változhat / a változni akarás,” hangzik a híres szentencia a „Jégmadarak” első sorában. A költő ugyanakkor radikális is, mert gyökereket tép ki, és prófétikus, mert megmutatja, hogy a jelen forrongó méhéből mit szül a jövő. A lebontás után csak az elemek maradnak: föld, kövek, ásványok.

Amire figyelünk, egyszerűbb

Visszatérnek a föld sói és ásványai

(„Kulcs” — Kodolányi Gyula ford.)

Ez legelső publikált verse, melyben mintegy önmagát értesíti életre szóló, megfontolt döntéséről 1945 tavaszán, felbecsülve mindazt, ami várhat rá. Tudja, hogy kevés a használható múlt, legjobb csak a tiszta elemekből építkeznie.

Charles Olson filozófiájában és költészetében messze meghaladta korát. A Paul Christensen által kimondott értékelés elfogadott az Olson-kritikában: „Az 1960-as évek úgynevezett radikális politikája másodrendű volt Charles Olson egy évtizeddel azelőtt megfogalmazott víziójához képest. Olson egész egyszerűen a századközép radikális képzeletének legtisztább megnyilvánulása volt. ... A 'szürke ötvenes évek,' Olsonnal a gyújtópontjukban, ragyogó meglátások és nagy újítások kora volt, melyek ereje negyven évvel később sem halványult el.”<sup>10</sup>

Összefoglalva, Charles Olson több vonatkozásban tekinthetjük radikális újítónak. A posztmodern korról kapcsolatos (filozófiai) elképzeléseit összefüggő gondolatrendszerbe építette, és ahhoz organikus költői gyakorlatot párosított. Ma már az irodalomtudomány teljes természetességgel használja az olyan fogalmakat, mint *posztmodernizmus*, *logos/logocentrizmus*, *új humanizmus*, *objektizmus*, *a jelenlét metafizikája*, *szimbológia*, *metafizikai mögöttes, nyelvi kinézis*, melyek valamilyen módon mind Olson munkásságá-

<sup>10</sup> Paul Christensen, „The Achievement of George Butterick,” *Sulfur* 21 (1988 tél), 4.

ban eredeztethetők. Természetesen nem Olson volt az első, aki a nyugati gondolkodással, a nyugati filozófiával szembeszállt. Önmagában a tagadásban még nincs is semmi új. Olson azonban valóban továbblépett, amikor költői gyakorlatában, tehát magukban a versekben is, kilépett abból a rendszerből, melyet tagad. Olson képes volt ellenállni a metafizika és a metaforikus látásmód vonzásának, s kikerülni mindazokat a gondolati és nyelvi vágányokat, melyeket csapdáknak tekintett. Verseiben bonyolult cáfolatát adta annak a posztulátumnak, hogy a metafizikai fogalmak lebontása csak a metafizika jelrendszerén belül történhet. A metafizikát az objektizmus gondolkörével kerülte ki, ahol örök események nyílt, metonimikus mezőben hatnak egymásra. Olson gondolati bátorsága talán leginkább abban rejlik, hogy a posztmodern világkép — valamint a posztmodern szöveg — alapvető jellemzőit az objektizmus „új humanizmusában” keresi az ego- és logocentrikus struktúrákkal szemben. Az Olson-i felfogásban a jelenlét metafizika nélküli megvalósítása nem a metafizika *ellenében*, hanem annak *hiányában* történik; nem játékkal, hanem elmerüléssel és immanenciával, ahol a művészet nem saját metafizikájának állandó decentráálásával jön létre, sem a jelölt-jelölő viszony teljes felrobbantásával, hanem az életnek a művészet felé való organikus és észrevehetetlen meghosszabbításával. Ez a „módszer” válik természetes tartalomká írásaiban. Hiszen csak így lehet, Olson szavaival, „a művészet az élet ikerpárja.”<sup>11</sup>

Budapest

Bollobás Enikő

<sup>11</sup> Robert Creeley, *Charles Olson, Selected Writings* (New York: New Directions, 1966), 61.



## Ha majd oly csöndes lesz

Bennem néha volt oly csöndes minden,  
mint volt a megváltás a világban,  
hiába tartják fülükhöz kezüket,  
hiába intenek pisszegve,

csak aki felüvölt, hogy így nem mehet  
tovább, csak aki körömmel tépi húsát,  
letépi heréit, és megrágja, csak az tudja,  
mi volt ez, hogy nem holmi földi béke.

Ki volt a holdnak martaléka,  
kinek égő sebe a csoda,  
ki éjtelen életet élve

virraszt az újabb, a nagyobb,  
a forróbb csöndért, abban van meg  
ama csönd, amely halk lélekké váltotta meg.

*Debrecen*

*Kolozsi László*

# Hiába

Öledben lettem babonás,  
már akkor tudtam, ha elmész,  
kis jelnek látok annyi mindent,  
és hiába lehetek bármilyen elmés,  
bugyuta dolgokban is mosolyog reményem,  
nem hogy szelíd tekintetemben.  
És hiába mondom: magam, énem,  
nem mondhatom magaménak,  
ha csak lelkedbe dalolva élem,  
és hiába erőfeszítés, hiába télak,  
szöknék, de utánam fűtyül a bánat,  
végigpásztáz amerre futok,  
és régi séták börtönébe zárat.

Babonás lettem, és joggal,  
mert ez legalább maradt,  
a reményt tépni körömmel, foggal,  
mint hold döfte tüskét,  
mert jó ha úgy fehérlik az álom,  
ha hiszem itt leszel tüstént.  
Hányszor vártam, csak úgy, otthon,  
voltak tapintatlan szomszédok,  
ha olvastam, annyi sor zajokba botlott,  
zajlottak szigetelések, csőcserék,  
odalenn hangos szóváltás,  
éjfél tájban pisszegő csőcselék.  
Képzelttem: kicsi mellű lány ül mellém,  
tudom ő az, kit egyszer  
nem szólítottam meg, 88-ban Lellén,  
finoman blúzáat kihúzza,  
s kívánom: csak ne te lennél.

Hogy tudlak gyűlölni olykor,  
de nem irt ki belőlem a gyűlölet,  
inkább csak marasztal,

és ha gyűlöllek is,  
gyűlöletem tele malasztal.  
Mint ökörnyál akadt  
belém e szerelem, őszi reggel,  
vagy odadugták suttyomban, a pad alatt,  
gondolom, és mindhiába,  
nem gyűlöletem bátorsága  
száll, ha szólok hozzád, inába.  
De mindig lóg, mint fogyó holdra  
akasztott felhő-kabát, egy fikarcnyi emlék.

Nézz rám, és ne hidd, hogy nem,  
mert még mindig, még mindig,  
és nem érdekel, ne mondd,  
hiába mondod: hogy hiába,  
hogy elcsesztük,  
hogy felesleges újra,  
hogy mással kell.  
Mert hiába szeretném  
(hidd el, szeretnék élni nem facéran)  
és hiába mészel el úgy sorsom mellett,  
hogy húzod ujjad a kerítéslécen,  
le-le verem a port csókjainkról,  
és nézem gyönyörködve,  
és nem tudok mást kívánni,  
csak hogy áldassék, ami a veled volt,  
és legyen most és mindörökre.

*Debrecen*

*Kolozsi László*

# Ideje van

Ideje van már az imáknak,  
porban heverő kígyó a lelkem,  
csak szerelmek csípi fel,  
de így sem emelkedik fel a szóig

két hang között, sziszegve aszalódik:  
mintha fogak közt, mondjuk kiszűrten,  
olyan gyenge még vallomásnak,  
ha azt mondom, imádlak, Uram,

mert ott van, bozótba akadtan, a szirten,  
a nekem szánt, elkeseredett bárány. Adj erőt,  
Uram, hogy a ragaszkodás torkát el tudjam vágni,

hadd váljon életem szőlője,  
kegyelmed rettenetes súlya alatt borrá,  
tégym engem, Uram, nincstelenné, imát üvöltő jámborrá.

*Debrecen*

*Kolozsi László*

# Causes cancer

## (A dohányzás káros az egészségre)<sup>1</sup>

a köd lába közt  
szétszopott csipkebogyó  
a hideg fűben

A testnek nincs elmélete. De nyelven, határon túliként való megtagasztalása talán mindennél kényszerítőbb igényt von maga után a test modellezésére. A dinamikus oppozíciók kettősei közül az egyik mindig oly könnyen átadja magát nekünk. Mert a szöveg átadja magát nekünk a zárójeles valósággal szemben, és az élet átadja magát nekünk a zárójeles halállal szemben. Talán nincs sürgetőbb, mint egy test-modell munkába állítása. Modell-e testem számára apám és anyám teste? A történetekben élők, a szememben élők teste? Ahogy elnyomom a csikket a fémén, hirtelen megbolondult harangszóként zúg föl a galambok turbékolása. Kacagó gerlék.

Már nem gondolom, hogy betegség. Túl egyszerű volna. Az ember fájdalomteli kiáltása nem ér el oda, ahol mindez zajlik, tudaton, akaraton, fájdalomon, humanizmuson túl. Ez a test dolga, és nem lesz általa kevésbé test. Valami mégis történik ezzel a testtel, és fontos, hogy az írás számot tud-e vetni ezzel a megváltozott — „meg-történt” testtel. Egy olyan írás, ami mentes a szomorúságtól és a tragédiától, a félelemtől és a szemrehányástól. Egy olyan írás, ami ezt a megváltozott testet egy másfajta struktúraként gondolja el, egy

<sup>1</sup> A fenti szöveg Sellye-„Móron” hangzott el 1997. júliusában, a „diagnózis”-táborban. A fölolvadás alatt egy még előtte meggyújtott cigaretta égett („égő áldozat”), a fölolvadás végére hosszan kígyózó hamudarabot hagyva maga után.

funkcionálisan megváltozott rendszerként. A rák nem betegség, hanem analógia. Anál-logosz.

Provincializmus, akár az egyes szám első személy ragjai, azt mondani, hogy a hasfalra kivarrt végbél bűdösebb, mint az eredeti helyén hagyott. Bűdösebb, mert „közelebb van”. Mihez, kérdem, hozzám? Lehet-e közelebb hozzám az, ami eredetileg is én vagyok? Ebből az következne, hogy ami távolabb van a testemen, az nem, vagy kevésbé én vagyok. Távoli, vagy saját szememnek láthatatlan. Ugyanúgy az orral. Nem érzett szagok nem saját testem szagjai, hanem érzem a valagam, akkor nem az én valagam bűdös, vagy inkább, s ez ugyanaz, nincs is valagam? Ha nem látom, vagy nem érzem a valagam, akkor nincs valagam? Az érzékszervek lokális azonosítási mechanizmusa tükrözéssel, illetve operacionális beavatkozásokkal nagyban befolyásolható. Ezek az eljárások elősegítik az „én” kiterjesztését, de a várakozásokkal ellentétben nem egy omnipotens egot ígérnek, hanem az „én” integritásának megbomlását, az én mindenkori megbomlásának metaforájaként. A megváltozott test: analógia. Az a hüvelykujj első percének méreteiben tündöklő beldarab, ami annyival illatozóbb, amennyivel rózsabimbónál kivirult önmaga, arra készíteti a megölt hasfalú férfit, hogy mint légy a rohadó húst, tekintetével körbejárja saját belét, szembenézve így az öntudat skizofrén kígyájával. Morfinnal való mindennapos elveszejtése fájdalmán kívül az öntudat és a „testtudat” elnyomásához is hozzásegíti.

Azzal telnek a napok, kondérjai egy megízlelhetetlen kannibál-vacsorának, hogy képeket festek egy testről, a nem-emberi testről. Hogyan darabolódik annak az illúzióknak a takarója alatt, hogy egy még, hogy nem perkál, nem üszkösödik, hogy nem távozik el időnek előtte önmagától, úrben lassan pörögve el, víz alatt kitárt lábakkal-kezekkel távolodva, majd lassan egymástól tagjai elválva, vagy hogyan is nevezzem ezt a széttartást. Úgy nézem a tárgyakat, dolgokat, mint egy bosch, mint egy jeromos. Ez a név ironikus utalás az egységes és hű fordítás szent legendájára, és a képfestő tudja, hogy minden ábrázolás konvertálás, és minden konvertálás darabolás — ezt kell tehát megfesteni. Egy bosch mindenhol testeket lát, és egyre biztosabb vagyok abban, hogy a mindenholtest, az egy változat, egy fordítás, darabja egy sosemvolt egésznek, és így nem

is lehet más, mint egész. Permutáció egymás hegyén-hátán. Per/per/per/per/per... Számban egy szál cigarettával gyufaszálat húzok elő a dobozból. A doboz egy pillanatra megvonaglik a tenyeremben, de már túl van rajta, száraz hangot ad, ahogy oldalán végighúz saját farka, melynek piros végét atomfény járja át. Rágyújtok a déli verőfényben a vékony és alattomos amputált végtaggal, lángjával egy számból kilógó másik tagot izzítok, és e hosszú test lelkét magamba szívom, ebbe a másik testbe, amiről mindig miért beszélek a közelre mutató névmások otthonosságával és biztonságával, nem tudom. Semmi nyál, olyan a szám, és a torkom, és végig egészen a végbélig, mint egy szárazvirágokkal és ikebanákkal díszített folyosó, amin tűz rohan át keresztülzúgva, úgy, mintha kitárt karokkal egy angyal várná a folyosó végén, szárazvirág-angyal, ikebana-angyal. Japán, kínai szemének sarkát, ferde és könnytelen szemének sarkát halántéka, és tovább, tarkója irányában kezdi ki a tűz, végig a hátán a szárnyakig.

Azt hittem, vége lesz, a majdnem eszméletvesztésig tartó hidegrázás után, vége lesz, neki is és mindennek, ami fenntartja őt életének vízszínén. Ez a víz már poshad. Arcát én már hályogos víz tükre alatt látom lecsukott szemekkel, és látom, ahogy lassan felemelkedik, egyenes derékkal ülő helyzetbe hozza magát, mintha halottként a hasizmá is a régi lenne, visszatért volna megölt hasfalába az „élet” az ő halálával. És ahogy felül, látom magamat is, iszonyodva ott ülök, derékig a vízben, szemben vele, aki most lassan kinyitja hályogos szemét. Homály ül azokon, és ezt a homályt nem törik meg az arcán legördülő vízcseppek, melyek átfutnak nyitott szemének alvilági nyirkán. Tudod, hogy végzetszemű vagy? Valami van a tekintetemben, ahogy nézel engem, és mintha valahonnét túlról látnál, valami homályos, ködborította hajnali folyó túlpártjáról. Mintha örökös mámor fátylát borzólná a kert felől fújó szél nedves szemeidben. Egy súlyos kék bársonyfüggöny elé, egy sötétítő elé húzott könnyű fátyol, amit a kert felől fújó szél lenget. A kéken túl ez a hasipillantás, kék füvek füstje adja szemednek azt a különös, kegyetlen homályt, amitől kiráz a hideg.

Tudod, hogy férfiak végzete vagy? Hullanak egy hatalmas tömegsírba, ahogy feléd lépnek. A végzet szemedben kettős, kettős a kékség, a tenger és az ég, talán egyik szemed ez, a másik az, talán mindkettő mindkettő. Két archaikus tömegsír.

Intenzív szövegolvasás, mi más lehetne az önéletrajz. Elszánt... elszántan rossz mondatok, repetitív indulatok, egy rosszul eltalált főhős holtában tett gyors, tépődő mozdulatai. Pár sor, gyalázatosan elsietett estimese, és ásó, és kapa, és nagyharang, mintha akasztott ember lábába kapaszkodnánk, hogy megszólaltassuk a kötelet. A kötelet, a plafont, a házat. A házat, amelynek nyelve, most látjuk csak, mi magunk vagyunk. Milyen gyors áttételek! Milyen észrevétlen kapcsolások! Milyen megadóan túlbuzgó nyirokrendszer! A harang nyelve belendíti egy másik halott testén keresztül önmagát, nem hagyja azt a másik testet írni, ő maga kezd életrajzba, holott egy helyben áll, és belekapaszkodik abba a lábba, hogy szól a ház.

Apámnak, az operaénekesnek és szarvasmarha-gondozónak<sup>3</sup> testét még életében elbontották. Anyámtól úgy tudtam, le kellett vágni a beléből egy darabot, mert rohadt. Így azt gondoltam, érthető, miért a hasán bukkant ki a kígyó feje: nem ért le a segge lyukáig. Aztán az is kiderült, hogy az a szó, hogy 'rohad', csak apám nyelvén létezik, apám anyja és anyám más szót használnak. Azt mondják, rák, és máig nem tudom, miért mint egy dallamsor, ha kínoz, tapad agyam falára a mondat: torkában dobog a rák.<sup>4</sup> De nem a torkában dobogott, hanem mint egy, a világot behálózó információs rendszer, eljutott mindenhova, lassú áttételekkel új híreket szimulált a még egészséges sejtek számára<sup>5</sup>, és a fájdalom révén, ami melléktermékének volt tekinthető, kiiktatta az addig jól működő központot, az agyat. Hosszú, egymást követő helyiségekből álló nyirkos parasztházban laktunk, szobák, konyha, kamra, nagyapám orvosi rendelője; a hang, az üvöltés ebben a hermetikus vályogtemplomban hosszirányban terjedt. A jelenet pedig, ami ezzel a hanggal járt, megakadt, mert apám anyja nem nyúlt a tűhöz. Be kellett osztani az anyagot. Kit érdekeltek a csontsovány ujjak, csak a belsőt, ami kintre került, néztem megbabonázva. Ahogy az átfúrt lábú palesztint évekkel később, a műszert, ami eltűnik a testben, és kibukkan más-

<sup>3</sup> (Holstein-Friz felcser)

<sup>4</sup> Valószínűleg egy igen összetett asszociációról van szó. Az általános iskola alsó tagozatában olvasónaplót írtunk a *Kincskereső Kisködmön*ből. Ugye, a torokgyík. A következő eset szintén megvilágíthatja a mondatomat. A szomszéd gyerek, sose volt jó anatómiából, azt kérdezte, bizonyára a felnőttek beszélgetéseiből leszűrte következtetések alapján, hogy igaz-e, hogy apám torkában egy rák van.

<sup>5</sup> Miért mondom, hogy „még egészséges sejtek”? Az embernek a pragmatikába ágyazott nyelve fáj.



hol. A palesztin rángatta kifelé, üvöltött, és felemelt egy poharat, hogy a féllábú öregemberhez vágja. Magából kikelve üvöltötte az arab szavakat, és tudtam, annak ellenére, hogy sokáig tartott, folyamatosan, nagyobb hangsúly-differenciák nélkül, tudtam, hogy rövid, egyszerű mondatokban beszél. Az öregember szembefordult vele, rácsapott a maga csonkjára, és megmarkolva föl-le emelgette: bekaphatod, a kurva anyádat.

*Szeged**Müllner András*

## Kudarcot vallott-e a modernizmus?

1982-ben a németországi Kasseli Documentán bemutattak egy filmet, melyben az angol „living sculptors” Gilbert és George felváltva sorolták fel jellemvonásaikat. Közlük velünk, hogy nem egészségesek, középkorúak, szennyes a fantáziájuk, kedvetlenek, cinikusak, üresek, betegesek, erkölcstelenek, modortalanak, önteltek, merevek, romlottak és sikeres befejezésként hozzátették, hogy „mi művészek vagyunk”.

Ki tudna ehhez még valamit hozzáfűzni? A városi industrializáció mesterséges, bomló környezetében a művészet nem erkölcsi erényként és nem lélekmentőként jön létre. Ha kísérletem, melynek lényege, hogy megvilágítsam jelenünk fő kérdéseit — bemutassam mi a kortárs művészet és hogyan alakult ki — megvalósítható, mára eléggé nyilvánvalóvá vált, hogy társadalmunk nem egészséges és nem egy optimista és békülékeny művészet örömteli élvezője. Ha valaha a modern művész a modernséget reménnyel, büszkeséggel, a keresztes lélek engedetlenségével fogta fel, a jelen helyzetben úgy tűnik, hogy kétségbeesés, meghatározhatatlan szomorúság és értéktelenség tapad a művészethez. Ha Gilbert és George mércének tekinthető, akkor a kortárs művész erejét a betegesből meríti. A szenvedélyes lelkiállapot dekadenssé és fáradt cinizmussá alakult át. Ezek a gondolatok vajon ésszerű kényszerűségei-e annak, amivé a nyugati kultúra vált, vajon a lázadás tradíciója elkeseledésbe csapott át? Megfelelő képet alkot-e Gilbert és George az industriális kimerülés kiháló korszakának kollektív érzékenységéről az elragadtatás szárnyalása nélkül?

A kérdés komolyságával való visszaélés lenne, ha egyszerűen kijelenteném, hogy a modernizmus elbukott vagy éppen gyászos véget ért. A válasz nem adható meg a tények elsődleges vizsgálata

nélkül, amely arra irányul, hogy mik voltak a modernizmus ideái és értékrendszerében mik nyertek elsőrendű fontosságot. Végül pedig azt gondoljuk minden attól függ majd, hogy most mit tekintünk a művészet valódi végének és céljának.

Egészében véve az a periódus, amit végigéltünk egy olyan szakasz volt, amelyben bármit örököltünk is a múltból, az volt róla a vélemény, hogy az fárasztó akadály, amelytől olyan gyorsan kell menekülni amennyire csak lehetséges. Az első futurista manifesztumot Filippo Tommaso Marinetti hozta nyilvánosságra 1908-ban és kijelentette, hogy csak akkor szabadulhatunk meg „a professzorok, archeológusok, idegenvezetők és antik tárgyakkal kereskedők bűzlő üszkösödésétől”, ha a könyvtárak lángbaborulnak és a múzeumokat vízáradat mossa el. Olaszország ezzel mentheti meg magát. A sebesség és a technológia új világa a formák olyan új nyelvét igényelte, amelyek nem a múltból, hanem a jövőből származnak. A második kiáltvány kinyilatkoztatása szerint a művészet csak múltjának tagadásával képes összhangot teremteni a kor intellektuális igényeivel. A hagyomány reakciónak minősült. Egyedül a modernizmus volt forradalmi és haladó.

De 1908 és az első világháború vége, 1918 között egy másfajta kiábrándultság vette kezdetét. Az 1920-as évekre a háború utáni dadaista generáció kétkedővé vált — az adott társadalmak kereskedelmi természete miatt, amely Richard Huelsenbeck megfogalmazása szerint: „a legjobban a nyersbőr kereskedők kartelljának és a bőr haszonélvezőinek felel meg, a legkevésbé a pszichopata kulturális szervezetei számára alkalmas” — a tekintetben, hogy vajon lehetséges-e vagy legalább morálisan igazolt-e művészetet létrehozni. A háború katasztrofális hatása mindenki hitét darabokra zúzta az ésszerű és békés jövőt illetően. Az a civilizáció, amely ilyen embertelenségeket tűr el, elveszítette hitelességét és nem érdemli meg a művészet békülékenységét. Ezért heccelték a közönséget értelmetlen, agresszíven abszurd tárgyakkal — fehér hajú revolverekkel, leszibikus szardíniával, vírusos betegségek ellen beoltott kenyerekkel és tizennégyeven aluli villámokkal. A dadaisták és a szürrealisták azért akartak a megbomlott világba behatolni, hogy annak minden létező sémáját és felhalmozódott igazságát elpusztítsák, még akkor is, ha azok kötelezőek és ellentmondást nem tűrőek voltak.

A művészet megkezdte könyörtelen előrenyomulását a hagyomány nélkülség felé, minden új stílus valami új kezdeteként szol-

gált, egy új ugrást jelentett előre. A hiedelmeknek folyamatosan változniuk kellett, áthelyeződtek, túlhaladottakká váltak, mindig előnyben részesítve az újabbakat és a jobbakat, amelyeket viszont megint csak megtagadtak. (Sem korunk tudományának, sem pedig művészetének nincs kapcsolata a múlt hitével, mivel a hagyományos hitekhez a visszamaradottság és az elevenség hiányának képzeete társul).

Az „új” válik a pozitív érték fő emblémájává. „Művésznnek lenni” — Joseph Kossuth szavaival — „azt jelenti, kérdéseket kell feltenni a művészet természetéről. Ha valaki képeket készít már elfogadta (nem pedig rákérdezett) a művészet természetét.” A folytonos kísérletek ösztönzései alapvetően különböznek a hagyományok céljától, amely konzervatív állásfoglalást rejt magába és a múltat tekintti modellnek vagy követendő példának.

Az új felszentelésében a korai modernizmus nem látta előre, hogy történelmi koncepciója csak homokvár-ra épülhetett, mivel soha semmiféle olyan hit nem létezett, amely azt megszilárdíthatta volna. Mivel a változás variálhatóságát a lehető legnagyobb mértékben kiterjesztették és mesterségesen gerjesztették, ezzel a korszak legfontosabb tárgyává tették és elpusztították a stabilitást. A modernizmus végkövetkeztetésével az irányadó folyamatosságokat folytonosan megszegte — amely döntő eleme volt a modernista „haladásnak” — és radikálisan meghasonlott az egyensúllyal és a következetes bölcsességgel.

Ahhoz, hogy a társadalom fenntartsa magát, olyan értékeinek kell lennie, amelyek ellenállnak a változásnak. A hagyomány egyik társadalmi szerepe az, hogy támasza legyen a stabilitásnak, hogy táplálja azt, és ezáltal megakadályozza a változást. A tagadás reflexe, az az erőfeszítése, hogy mint gondolkodásmód állandóvá váljon, véget ért; nemcsak a hagyományt pusztította el, hanem a korábbi avantgard művészetet is. Ennél a kérdésnél paradox módon úgy tűnik, hogy a stilisztikai újítások lehetősége a végső határához érkezett. A radikális öntudat a hagyomány tekintélyével együtt holtpontra jutott. A művésznnek most egy olyan világban kell érvényesülnie, amelyet sem a tudáson alapuló tekintély, sem a tradíció nem tart össze. Olyan sok átalakulás és forradalom, olyan sok egymástól eltérő érték jelenik meg egyidőben, amelyek végül eltűnnek, hogy szétrombolják azt a szilárd hitet, mely szerint a művészetnek bármilyen határa lehet. Mivel minden irányadó mértéket eltöröltek, ami

mércét jelentene számunkra, már nem tudjuk milyen szabályokat kell követnünk, és még kevésbé tudjuk, hogy miért is kell azokat követnünk. Így a kérdés lényege, hogy mi hozza meg a sikert vagy a kudarcot, ambivalenssé válik: ez csakis úgy ítéltető meg, ha összevethető néhány érvényes koncepcióval, amelyek arra irányulnak, hogy mi a műalkotás. Ilyen koncepció viszont nincs többé.

Most csak utólagos előrelátással érthetnénk meg, hogy a tekintély és a hagyomány még ahhoz is szükséges lehet, hogy valódi avantgardot hozzassunk létre, hogy legyen valami, ami a tekintély és a hagyomány ellen lázadhat. Mára már ez sem létezik: a polarizációk párhuzamosakká váltak, és egész egyszerűen minden önmagá ellenétébe fordult át. A művész állandó kényszer alatt találja magát, és ez a kényszer arra irányul, hogy modern legyen, miközben rájön, hogy ma modernnek lenni annyi, mint hagyományosnak lenni. Utóbbi a történelem egyik törvénye, amelyet Hérakleitosz *enantiodromiának* nevezett. Azaz, amikor egy alapelv hatásfokának csúcsára ér, akkor ellentétébe csap át. A művészek felfedezték, hogy valami új létrehozásának az egyetlen módja csak az lehet, ha a múltból kölcsönöznek. Mindez az elmúlt években a modernizmus kifejezőmódjával és feltételeivel szembeni elégedetlenséghez vezetett. Ez az elégedetlenség visszautasítja a haladás és az eredetiség elméletét is.

Ami a hagyományokkal kapcsolatban a gyakorlatba átment az így hangzik: a tradíciók az örökös tagadások termékei. Amikor a modernizmus súlyos támadásokat intézett a múlt teljesítményei ellen, akkor megfosztotta a következő művész generációkat bármiféle alapos tervezéstől és a jövőre irányuló irányelvtől. Több tartós művészeti hagyomány bizonyos irányadó mértéket rótt ki a művészetet gyakorlókra, olyan mintákat, amelyeket természetes és helyes módszerként fogadtak el a művek létrehozásakor, és amelyek az egyének gyakorlatának a részévé és a művész második természetévé váltak. Ezeket a mintákat adta át a tanár a diáknak és hagyományozta a mester a tanítványra. Ez a közvetítés volt az, amely fenntartotta a gyakorlatot és hozzájárult annak történelméhez. Hagyományként a modernizmus egyik nyugtalanító jellemvonása az, hogy elmulasztotta kifejleszteni a művészek képzésének eszköztárait. Ma a művésznek nem feladata, hogy tradicionális fogásokat adjon át, vagy az, hogy a művészetről bármiféle ismeretet is közöljön. De semmiféle előírás sincs arra vonatkozóan, hogy mit is kellene

megtanulni. Valószínűleg semmi sem különbözteti meg élesebben a modern művészet szemléletét a régebbitől, mint a dolgok állapota arra vonatkozóan, amit egy általam nemrég hallott előadásban nagyon jól körülírt a festő Bruce Boice a New York-i School of Visual Arts-ban. A beszélgetés címe „Mit jelent művésznek lenni?” volt, és Boice előadást tartott a diákok egy csoportjának. Boice kijelentette: „Az iskola befejezése után a diákok gyakran nem dolgoznak, mivel nincs értelme, hogy dolgozzanak. Már senki sem szentel nekik figyelmet, így számukra úgy tűnik, hogy nincs olyan indíték, amely kényszerítené őket. Sohasem volt indítéka egy műalkotás elkészítésének — ez nem is tűnik fontosnak — mindez rendben is lenne, csak hogy nem ez számít. Miközben az ember valamin dolgozik, megunja, mert légüres térben van. Nincs motiváció, nincsenek olyan szabályok, amelyek megmutatnák, hogy mit kell tenni, vagy, hogy amit az ember csinál az jó-e vagy rossz. A meggyőződés az a valami, ami tulajdonképpen lehetővé teszi, hogy dolgozz, és tudod, hogy képes vagy megoldani a dolgot, és az sikerül is. Egyre nehezebbé válik, de fokozatosan megszokod a frusztrációt. Ha lennének szabályok egyszerűen elég lenne ismerni őket ahhoz, hogy tudd mit is kell tenni. De abban a helyzetben találsz magad, hogy keresel valamit, de nem tudod, hogy mi is az. Így azután hogyan fogod valaha is felismerni, ha egyszer megtalálsz?”

Szükségtelen felsorolni, e megjegyzések aláhúzzák, a modernista ethosz gyengeségeinek lényegét: a személyiségbe és az önkifejezésbe történő visszahúzódást, amely azt jelenti, hogy nincs követnivaló példa, nincs tekintély, amelyben bízni lehetne és nincsenek iránymutató diszciplinák. Ha pontosnak fogadjuk el Erich Fromm leírását a „Józan társadalom” című művében, amelyben arról ír, hogy melyek az ember alapvető és fontos szükségletei — a kapcsolatok szükségessége, a transzcendensre való igény (egy fogalom, amelynek kapcsán Fromm semmit sem tud kezdeni Istennel, de utal az ön-központú transzcendens szükségességére, a narcisztikusra, az elidegenedett helyzetű egyénre, aki kapcsolatban áll másokkal és nyitott a világra), a gyökerekhez kapcsolódó igény, az azonosság érzet, az orientáció kerete és egy tárgy imádata — akkor a modernizmus teljesítményei olyannak tűnhetnek, mint amelyekért túlságosan nagy árat kellett fizetni. A modernizmus a szabadság és az önállóság nevében oly sok tagadást hozott, hogy döntő hatással van az emberi létre és a mi bukásunkhoz is elvezet. Vé-

gül nem tudjuk erőnyeinket anélkül megtartani, hogy ne szenvednénk el azok tökéletlenségeit. Noha csábítóanak tűnhetett a világ elől az én belsejébe menekülni, ugyanakkor valami létfontosságú veszett el a valóság megtagadásával. Talán a „kudarc” túl erősen vádló szó, de bizonyos esetekben csak fokozatosan kerül napvilágra, s úgy tűnik valami célt tévesztett.

Nyilvánvalóan elérkeztünk egy küszöbhez és ettől kezdve a modernizmus teljesítményei már csak más értékek ellentétének függvényében érthetőek. A kérdés, hogy végülis a modernizmus kudarcot vallott-e vagy sem elsősorban azon a kérdésen múlik, hogy helyes volt-e a tradíció visszautasítása. Pont ebben az értelemben befolyásolhatta olyan mértékben érzelmeinket az újítás és az emancipáció hajszolása — rosszul értelmezve ezeket, mint a modernizmus által követelt és követett egyedüli célokat, olyan alapoknak tekintve ezeket, amelyek minden tekintetben a progressziót és a modernizmust jelentik —, amely Edward Shils-t és Alasdair MacIntyre-t arra késztették, hogy a hagyományok érdekében vitába szálljanak, mert ezek az értékes élet szempontjából alapvetőek. Shils véleménye szerint minden tradíció könyörtelen felszabadítása azt eredményezte, hogy a helyesen kialakítható rendhez és az egyének boldogulásához a nélkülözhetetlennél is nagyobb veszteség keletkezett. A hagyományok által alkotott mintákból nyerjük a gyakorlati irányelveket arra vonatkozóan, hogy mi a helyes és a mi a rossz; tartós és szilárd rendszereket hoznak létre, amelyek segítik, hogy az egyes ember elhelyezkedjék a társadalmi rendben és kiépítik számára a szociális kötelességek és felelősségek hálózatát. A modernizmus annyira kisajátította a szabadság és az autonómia eszméit — továbbá azt, hogy a művésznak csak a saját logikája, törvényei, a funkció nélküli tiszta esztétika által felvetett kérdésekre kell válaszolnia —, hogy most a művészek teljes generációival rendelkezünk, akik kétségbe vonják, hogy jelenthetett-e valaha is valamit a társadalommal való szerves integrálódás. Az 1950-es években az absztrakt expresszionista művészek közösségében kezdett kialakulni az a jelenség, hogy a teljes mértékben önmagán uralkodni tudó, önmagára támaszkodó egyéniség vált a művészi szerep modelljévé. A vászonra felhordott festék lett a szabaddá válás végső gesztusa, és nemcsak a politikai, társadalmi normáktól, hanem a korábbi művészettörténettől is megszabadultak. A történelem (amelyhez hozzátartozik a múlt iránti felelősség és a függőség mások teljesít-

ményétől) volt a felülmúlhatóság akadálya. Új művészetre volt szükség és Barnett Newman szerint „mi tulajdonképpen... a semmiből kezdtük, mintha a kép nem csak holt lenne, de mintha soha nem is létezett volna.” Harold Rosenberg pedig azokban az időkben ezt írta Willem de Kooning-ről: „Minden társadalmi szerepet elvet annak érdekében, hogy önmaga legyen, és a művészet összes meghatározását is elveti, azért, hogy a művészet elsősorban az legyen, ami csakis rajta keresztül jelenhet meg.” Hasonló indítatástól, nem olyan régen, a német neo-expresszionista Georg Baselitz azt állította: „A művész senkinek sem felelős. Társadalmi szerepe aszociális; felelőssége mindössze egyetlen tevékenységre korlátozódik, arra, amit csinál... Nem kommunikál más nyilvánossággal, bármi legyen is az. A művész nem kérdezhet és nem állít, nem mutat fel sem információt, sem üzenetet, sem véleményt... A végső produktum az, ami számít, az én esetemben a kép.”

Az egyéniség és a szabadság kétségtelenül a modern kultúra legnagyobb eredményei. De minden egyes individuum korlátlan ragaszkodása a szabadsághoz a negatív beállítódáshoz vezet a társadalommal szemben és a kultúra mélységesen elidegenedik környezetétől. A feltétel nélküli világ iránti vágyakozás csak akkor jöhetne létre, ha minden kíváncsi megvalósulna, ennek ára azonban az integrálódás és az egyesülés hiányában a társadalmi elidegenedés lenne. Ha a szabadság az abszolút érték, a társadalom pedig korlátozza vagy éppen megghiúsítja azt, akkor mi a legalapvetőbb és legfőbb kíváncsi. Amikor a művésznak volt társadalmi szerepe, amikor a művészek pontosan tudták, hogy mi volt a művészet szerepe, akkor sohasem csak az önérték szempontjai határozták meg tevékenységüket. Ma létezik egy olyan felfogás, hogy a művészek önazonosságukat csak a két szféra teljes szétválasztása esetén valósíthatják meg. A mi világunk tapasztalatai szerint a szabadság és a társadalmi elkötelezettség ellentétes pólusok, amelyek céljai egymást keresztezik.

De a szabadság paradoxona — amint ezt mindvégig megkísértem kimutatni — olyan valami, ami nagyon megnehezíti, hogy az egyén megőrizze identitását egy olyan társadalomban, ahol a hagyományos szokások és értékek nem nyújtanak segítséget. Kiderült, hogy a szabadság és az elidegenedés kibogozhatatlanul összefonódtak, hogy a két dolog ugyanannak az éremnek a két oldala. Egy bizonyos ponton túl a szabadság — mint a technológiai hala-



dás — produktivitás ellenessé válik: legyőzi saját végeességét és elidegenítővé válik. Ha a művészek elvesztik a hagyományhoz kötődés érzékét, az túllép mind rajtuk, mind kortársaikon és demoralizálódáshoz vezet.

Az autonómia keresésében és abban a hitben, hogy a művészet már nem boldogulhat ráerőltetett morális vagy társadalmi igények által, a modernizmus elbátortalanította az egyéneket attól, hogy önmagukon kívül is találhatnak bármi jót. Amint azt Alisdair Mac Intyre meggyőzően vitatja az *„Erények után”* című művében, abban a társadalomban, amelyben már nem létezik a közösségi jóról kialakított és mindenki által elfogadott eszme, már nincs olyan alapvető fogalom sem, amely megmutatná, hogy többé vagy kevésbé hogyan kell a jóhoz viszonyulni. A hagyomány csak akkor képes jellegzetességeit fenntartani, ha bizonyos mértéktartó erények médiuma által létezik, és a kiválóság fogalmával is rendelkezik. A jó olyan valami, ami nem egyedülállóan az enyém, hanem össze van kötve korlátozások betartásának fogalmával. Ahhoz, hogy a gyakorlatban működjön, szükségszerű, hogy az erények testet öltsenek. Azokban a társadalmakban, amelyekben az erényeknek nem tulajdonítanak értéket, a gyakorlatban is csak nehezen valósulnak meg. A modern társadalom úgy tekint a fegyelmezésre, mint egy kényszerítő formára, amelyet nem szívesen kezdeményez, pedig az erkölcsi jellemvonás bizonyos szempontjai csakis akkor valósulnak meg, ha az erények gyakorlása az egyes individuumoktól függetlenül is létezik, és nem téríthetők el bizonyos ízlések szerint. A szabály parancsoló sajátossága pontosan abban a tényben rejlik, hogy kötelező és a választás elemei ebből ki vannak zárva. Azt igényli tőlünk, hogy egy bizonyos módon cselekedjünk, mert az a helyes ha így teszünk. Az erények szükséges eszközök, amelyek segítenek egyensúlyt tartani a megrekedés és a változás, a megőrzés és az újíítás, az erkölcs és az önérdek között, és amelyek a korlátok megérzésének képességét nyújtják nekünk. Úgy tűnik ez az az egyensúly, amelyet a mi kultúránk végzetesen elveszített.

Nyilvánvalóan mindig relatív, hogy mit tartunk helyes életnek, ez az egyén történeti és társadalmi viszonyaitól függ. Mac Intyre kimutatja, hogy az erényeket egyes társadalmi intézmények segítik, mások viszont veszélyeztetik, és a kultúrák a tekintetben különböznek, hogy milyen fajta én-tudatot képesek az individuumokban kifejleszteni. A mi társadalmunkban az elégedettség a szerzési vágy

fogyatékoságában merül ki, és az erények fogalma csaknem semmiféle szerepet nem játszik. Mindaz, ami különösen hibának számított az arisztotelészi elrendezésben és az athéni világban — az a vágy, hogy valakinek több legyen, mint a másinak — nemcsak tökéletesen normális a modern világban, hanem a modern produktív munka vezérlő ereje. A modernitás kihangsúlyozza a mennyiséget, a több mindig jobb is. A tradíció és a modernitás értékei között végzetes konfliktus keletkezett, radikális a módosulás, melynek során az emberi képzet igényekkel és mérlegeléssel töltődött fel. A vágyak, a szükségletek és az elvárások exponenciálisan kiterjedtek. A konfrontálódás nem csupán két ideológiára vonatkozik, hanem két nagyon különböző létezési módra. A hagyományos erények szerinti helyes élet és tevékenység nagyon különbözik attól, amit a bürokratikus individuális kultúra a helyes életnek és tevékenységnek tart. Valójában az erények birtoklása — az igazmondás, a szerénység, a bátorság gyakorlása — Mac Intyre szerint gyakran megakadályozna minket abban, hogy híresek vagy befolyásosak legyünk.

„Így — állítja Mac Intyre — csak remélhetjük, hogy az erények birtoklásával nemcsak a kiválóság és egyes meghitt szokások színvonalára juthatunk el és közben gazdaggá, híressé és befolyásossá válunk, az erények valójában mindig gátjai az ilyen konformista ambícióknak. Ezért valószínű, ha egy társadalomban a világi siker teljesítménye válna meghatározóvá, az erények fogalmai előbb elkopnának, később pedig talán csaknem teljesen megsemmisülnének. A kapitalizmus versenyszellemén belül az erény és a siker nem könnyen párosítható össze.

Önmagában a kapitalista társadalom nem táplálja a közösségi szellemet és nem fejleszti az erényeket, csak a jólétet képes megteremteni. Mára világosan kell látni, hogy a modernizmus ellenkultúrája azon bukott el, hogy a külső, bürokratikus hatalom nyomásának engedve feladta belső függetlenségét. A fokozódó piaci függőség, a mesterségesen manipulált művészvilág azt eredményezte, hogy a művészek elvesztették erejüket az önálló cselekvéshez és a kreatív élethez. Ez a sajátságos változás nem valamilyen ösztönzés hatására jött létre. Nem előre elhatározott volt. Azért történt ez így, mert a késő kapitalizmus tömegfogyasztói etikájával elgyengítette a művészetnek azt a képességét, hogy tudatos etikai értékek mintáit tudja közvetíteni. Mint már láthattuk azért is történt ez így, mert gyakran ugyanazok a művészek, akik művészetükben elleneztek a

kapitalizmus ideológiáját, valójában nem voltak igazán ellenállóak, céljaikat kettős mércével mérték és cinkossá váltak. Meggyőződésük szolgálata helyett nem voltak hajlandók karrierjüket kockára tenni, és meggyőződésüket csak a művészetükben követték. Megfordítható ez a folyamat vagy sem az attól függ, hogy most mit gondolunk azokról a reményekről és eszmékről, amelyekkel a modern kor elkezdődött, továbbá attól, hogy elhisszük-e: a művészet kapcsolatban áll az erkölcsi renddel és annak működését nem tisztán esztétikai kérdésnek véljük.

Sok művész talán azt képzei, eljött az ideje annak, hogy határozott fordulatot vegyen a tradíció és a modernizmus közötti erőltetett ellentét, a modernizmus parancsait a múlttal való szakítás érdekében fokozatosan feladták, és régi stílusban antik tárgyakat készítenek. Különösen az olasz neo-expresszionisták dolgoznak több irányba, előre és hátra, fel és le. Majdnem úgy tűnik, mintha általános megegyezés lenne a fiatal művészek között arra vonatkozóan, hogy a jelenlegi helyzet egyetlen releváns megközelítése az újító és a radikális művészet *hiányában* található, mivel a piac, mint profitot hozó tényező oly sikeres hasznót húzott az újításból. A kérdés nem ilyen egyszerű, egyre több a kétértelműség, mivel a neo-expresszionista művek egyre nagyobb anyagi sikert hoznak. De az is lehet, hogy sok művész számára a kapitalista társadalom az adott hely, ahol élnie kell és már nem látja annak értelmét, hogy elítélje, vagy nem lát olyan célt, amely miatt fenntartanák a radikális álláspontot vagy szerepet. Létezik egy ironikus szemlélet is, mely szerint a cinkosság mint felforgató tényező eltűnt és a legradikálisabb tettek számát a hagyományos értékekkel közeli viszonyba kerülni.

Ezek a helyzetek jól tükrözhetnék egymást, de egyáltalán nem tiszták. Mindaz amit eddig a posztmodern bizonyított az az, hogy valami több is lehet, mint egyszerre csak egy dolog, sőt még a saját ellentéte is. Nyilvánvaló, hogy a jelen kulcskérdése az: vajon a neo-expresszionista kép már egy másik tünete társadalmunk kényszerítő velejárójának, a kijózanodásnak vagy tartalmazza-e a lehetőségét — habár még amorf formában — annak, hogy a tudat kudarcot vallott módozatait helyreállítja. Eddig annyi mondható el, hogy nagyon gyorsan felszínre hozta a problémát. Például Craig Owens kritikus az *Art in America* folyóiratban értelmezi Sandro Chia leírását a Sziszüphosz mítoszról, mint a festő ambivalens tanúságtételét saját tevékenységéről. Chia Sziszüphoszt komikus, kissé nevetséges

figuraként ábrázolja, fogcsikorgató bürokrataként, aki üzletemberek öltönyét, puha kalapot visel, és arra ítéltetett, hogy örökös ismétlődéssel egy óriási szikladarabot görgessen fel a hegy oldalán. Owen szerint a Sziszüphosz mítoszt Chia közönséges viccé változtatta, tragikus kétségbeesését pedig parodizálta. Owen sejtése szerint a modernista örökség semmibevevésével, annak teljes megsemmisítésének vagyunk a tanúi. A régi fosztogatása és a hagyományos formák használata a művész sorsává válik, aki felfedezi, hogy avantgard küldetése kudarcot vallott.

A neo-expresszionizmus valóban a mi sajátos és sikertelen erőfeszítésünk arra, hogy az örökölt, élettelen szimbólumokat megértjük. A kérdés az, hogy kik azok a művészek, aki csak szemetet gyűjtögetnek a múltból és kik azok, akik sokkal aktívabban kutatnak azért, hogy befolyásolják és átformálják a társadalmunk centrumában lévő szellemi vákuumot. A mi kultúránk olyan, — ahogy azt Theodore Roszak, a szociológus kimutatta — amelyben a transzcendencia iránti képesség annyira elgyengült, hogy amikor szembekeverülünk a szentség gyakorlásának nagy történelmi jelenségeivel, csak csodálkozni tudunk azon, vajon mit is jelenthettek valójában ezek az egzotikus jelképek. A társadalommal szembeni több mint egy évszázados elidegenedés és negatív hozzáállás után a művészet annak a jeleit mutatja, hogy újra gyógyító erő kíván lenni: kétségtelen, hogy egy új folyamat kezd érvényesülni, de a probléma kirostálódik, amelyet nagymértékben a szenzációhajhászással összefonódott média gépezet okoz, amely eredeti lehetőséget kínál a fejlődésre, egy sokkal *csillogóbb* kultúrát.

Míg az amerikai Julian Schnabel és David Salle eklektikusan összeharácsolt képi motívumaik soha nem állnak össze állásfoglalássá vagy jelentéssé, és sokkal inkább az elidegenedés, mintsem a gyógyítás eszközeinek tűnnek, mások, mint a német Anselm Kiefer, ábrázolásmódja elkötelezett és éppen az újra hinni akarást sugallja. Számomra úgy tűnik Kiefer egyike azon kevés ma alkotó művészeknek, aki egy apokaliptikus megújulás szellemét és látomását tárja fel, miközben erőfeszítést tesz arra, hogy a művészet újra visszanyerje szellemi méltóságát. Mintha felnyitná a *fenestra aeternitatis*-t — az örökkévalóságba nyíló ablakot és a szellem látnoki képességét —, amely a mi társadalmunkban már régóta bezáródott.

Kiefer vidéken él, valahol Frankfurt és Stuttgart között, és elkerüli a művészeti centrumokat. Képein a természet úgy jelenik meg,

mint egy időtlen, archetipikus valóság, amely gazdag szimbolikával, megidéző képességgel és varázslatokkal rendelkezik. A kiégett és kiszáradt búzamezők, egy elpusztult föld metaforái, gyakran szénával és szalmával vannak befedve, ugyanakkor — Kiefer szavahihetően elkötelezett természet iránti miszticizmusában — magukban hordják az átok földje újjászületésének a reményét is. Mint tanítója Joseph Beuys, (akit valaha két hónapon keresztül minden nap meglátogatott, ritka példáját mutatva ezzel egy elkötelezett tanítványi viszonynak) Kiefer is szeretné visszahozni a művészet ősi gyógyító szerepét. Mind Kiefer, mind Beuys felfogása szerint ma csak látnoki erővel lehet politikailag jelentős művészetet létrehozni. A kreativitásnak ez a kiszélesített területe a látomások transzformációján alapul, és az egyetlen olyan dolog, amely képes kiküszöbölni a modern élet lelki sterilitását és talán megóvhatja a világot az öngyilkosságtól.

Egy nagyszerű sorozatában Kiefer a semmire sem használt náci épületeket — a korábbi Gestapo központokat — festő- műtermekké formálta át. Ezek a képek agóniájával és legyőzöttségével együtt a német kultúra terheit halmozzák fel, és a szégyent megújulássá formálják át. Kiefer látomásában a művészet egyszer újra a nagy megváltó szerepét játszhatja, begyógyíthatja a múlt sebeit, de ahhoz, hogy ez megtörténjen nem csupán a transzcendencia mítikus hangvételére van szükség, hanem az erényeket is vissza kell állítani. Egy remek képen, amelynek a címe „Hűség, remény és szeretet” egy életfát ábrázol, amelyen az erények és a művészet azonosak egymással. A három teológiai erény, a hűség, a remény és a szeretet (amelyet a kereszténység a katolikus világértelmezésben a négy fő erényhez, a bölcsességhez, a mértékletességhez, az állhatatosságához és az igazságosságához számított) három fatörzsre vannak felírva és a gyökerek egy művész fából készült palettájából nőnek ki. Egy ezzel rokon munkában, amelynek „Újrakezdés” a címe és 1974-ben készült, egy szárnyas paletta — Kiefer művészi képzelőerejének emblémája — szellemként lebeg az égben egy hamuval beszórt sír fölött. Úgy tűnik ez a művészet azt hangsúlyozza van egy világon kívüli forrásunk, és ebből a forrásból ered az, hogy hatni tudunk a világra. Kiefer műve nem engedi meg, hogy a kétségbeesésbe meneküljünk. Ugyanakkor nem olcsó optimizmus, hanem annak *mege erősítése*, hogy nem veszett el minden, újra felbukkanhat valamilyen lehetőség még a hitleri gyalázat árnyékából is.

Joseph Beuys-t és Kiefer-t is bevallottan érdekelte a művészet átformált erejének új energiával való feltöltése. Mindketten elmélyültek az elültetés és a növekedés hasonlataiban, az energia mezőiben valamint a halál és az átváltozás metaforáiban. Beuys leírta szemléletének célját, mely szerint az embereket provokálni kell és meg kell értetni velük, hogy mit is jelent emberi lénynek lenni. A tanítás is mindig jelentős szerepet játszott tevékeny életében. De valódi érdeklődése a radikális átalakítás lehetőségében rejlött, akár gondolati modellekről, anyagokról, a dolgok lényegéről, az öntudat állapotáról vagy a politikai és társadalmi valóságról volt is szó.

Ma már legenda, hogy 1943-ban Beuys-t lelőtték a Krímben és a tatár törzsek mentették meg az életét. Zsírral bekenték és úgy melegítették fel testhőmérsékletét, majd filcbe csomagolták. Ennek az élménynek köszönhetően Beuys felfedezte a gyógyító hatással rendelkező anyagok vonzerejét, ezek később sok szobrának alapanyagai lettek. Ezeket az anyagokat Beuys tudatosan választotta, mivel normális körülmények között egyiket sem tartják esztétikusnak, gazdaságilag pedig értéktelenek. A zsír szétterjed és beszívódik a környezetében lévő dolgokba. A filc magához vonzza és elnyeli azokat. „A művészetben engem az anyag átalakítása jobban érdekel, mint a szépség megértésének hagyományos esztétikája” — vallotta Beuys. Egyszer egy hetet egy coyote farkassal töltött egy New York-i galériában. Amíg a művész filcbe burkolózva feküdt a földön, a farkas a *Wall Street Journal* másolataival játszadozott.

Beuys munkái mindig többretegűek voltak. Nála elsődlegesen nem a művész, a mű létrehozója a fontos, hanem látomásának és képzelőerejének minőségi szempontja a lényeges, továbbá a művésznek az a képessége, hogy jósként jelenjen meg, vagyis az anyagi és szellemi világ, a művészet és a társadalom közötti hídépítővé váljon. A hangsúly mindig azon van, hogy a művészet egy sokkal világiasabb összefüggés miatt mozduljon ki a műteremből, a politika és a művészet pedig a szobor társadalmi eszméjén keresztül kapcsolódik össze. Nem az idegenkedő, kívülről zseninek kell a társadalmi elkötelezettséget a személyiség céljává tenni, hanem az oktatásnak. Egy olyan társadalomban, amely semmiben sem hisz, csak akkor kísérlelhető meg jelentős művészet létrehozása, ha a specializáció merevségét, a működések és a tevékenységek elszigeteltségét a személyiségen és a társadalmon belül is szétzúzzuk. Ez azt jelenti, hogy a művészeknek újra el kell vállalniuk a sámán sze-

repét. A sámán misztikus, prédikáló és politikus személyiség volt a prehisztorikus kultúrákban, aki, miután a balesetek és súlyos betegségek révén közel került a halálhoz, látnokká és gyógyítóvá vált. A sámán feladata, hogy egyensúlyt teremtsen és központosítsa a társadalmat, összefogja az életpasztorátok különböző szintjeit és meghatározza a kultúra viszonyát a világegyetemhez. Amikor a különböző területek (az emberi és az isteni) kibillenek egyensúlyi állapotukból, a sámán feladata, hogy helyreállítsa az elveszett harmóniát és újra megteremtse az egyensúlyt. Csak az lehet kiemelkedő sámán, aki a mindkét világban folytatott tevékenységét sikeresen össze tudja hangolni. A művész sámánként olyan erők vezetőjévé válik, amelyek messze túlnőnek saját személyiségén, és arra is képes, hogy a művészetet visszavezesse a szakrális forráshoz; saját személyének transzformációja révén nem csupán új művészeti formákat fejleszt ki, hanem új életformákat is. Önmagát ajánlja modellnek egy új kreativitás létformájához, amelyben az én elidegenedés nélkül létezik és anélkül képes felülemelkedni a világon, hogy megtagadná azt. Beuys tulajdonképpen megmutatja nekünk, hogyan valósíthatnánk meg egy olyan társadalmat, amely a lehető legnagyobb személyes autonómiát és a társadalmi kapcsolatok legszélesebb körét kínálná. Mint gyógyító, jós és művész megtanulta hogyan kell a vízen járni és alternatívát ajánl a bürokratikus kényszerek hálóval átszőtt kelepceire és az emberi játszmák stílusára. Beuys egy nagy látomást követ, amely a művészt ebből a világból egy új valóságba vezeti, és eltávolítja őt az elidegenedés egymást kölcsönösen romboló kapcsolataitól, valamint attól a hatástól, amely a művészet és a társadalom közötti kapcsolatot merőben negatív viszonyná redukálja. Ebben az értelemben egy olyan modellt kínál nekünk, amely a modernizmus alapvető tévedéseit túlhaladta és létjogosultsága mélyebb forrásokból táplálkozik. Dialektikus kifejezéssel élve, feloldja a feszültséget a hagyományos és a modern értékek között, és mindkettő elemeiből egy érdekes szintézist hoz létre.

Nyilvánvaló, hogy egyéniségünk nem szüntethető meg egyszerűen, és nem térhetünk vissza a régebbi időkhez, amikor az emberi cselekedetek szabadsága sokkal korlátozottabb volt és a társadalmi szerepeket is szigorúan előírták. Jelenlegi problémáink nem oldhatók meg azzal, hogy az egyéniség kultuszának korlátozására hagyományos tekintélyelvű formák után kutassunk, de olyan régmúlt állapothoz sem térhetünk vissza, amikor az individuum még nem is

létezett. E kérdésben attól függ a lehetőségünk, hogy megteremtjük-e szabadságunkat és hogy véglegesen eldöntjük-e: szabadságunkat a további egyéni gazdagodáshoz vagy az erkölcs újbóli megerősítéséhez használjuk. Ha valamin változtatni kell, akkor az az, hogy az egyéni gazdagodás túlfejlesztett működését alá kell rendelni a dinamikus egész érdekének, és a jelenlegi imádat tárgyát újjal kell felváltani. Sophie Tucker egyszer kijelentette: „Voltam gazdag és szegény, és hidd el nekem gazdagnak lenni jobb.” Ameddig a siker kétes kritériuma a pénz marad, addig a pénz körül forgó élet fog uralkodni. A meggazdagodásért, majd a még gazdagabbá válásért folytatott erőfeszítés marad a legfőbb érték, miközben más értékek egyre gyengülnek. Előttek már sokan kimutatták, hogy körünk valószínűleg egyetlen nagy forradalma az elvárások és a vágyak területén játszódtott le. Csakis az egyes embereken múlik, hogy megtalálják a közösségi célokhoz és a társadalmi kötelezettségekhez visszavezető utat, és az erkölcsi akaratot újra felszínre hozzák. Ha relevánsnak és szükségszerűnek fogadjuk el a szellemi újjászületés tervét, akkor olyan jelentésekhez juthatunk el, amelyekkel a művészetet újra teljes emberi létezésként közelíthetjük meg, és nem csupán esztétikai és morális természetéhez, hanem filozófiai és társadalmi céljához is eljuthatunk.

Úgy tűnik az utóbbi években a művészet abbahagyta a kísérletezést. Az elmúlt fél évszázad alatt olyan sokféle dolgot hoztak létre, hogy a legtöbb előítélet mára már romba dőlt. A régi és az új összekeveredik, és mostanra tisztázódott, hogy az utánzás és a feltalálás önmagában sem jót sem rosszat nem jelent. A szabadság jelenlegi állapotában nincs elismert értelme annak, ha valakinek valamit előírnak vagy megtiltanak. Mára azonban beláthatjuk, hogy a lázadás vagy a szabadság önmagában nem elég; a modernizmus túl messzire távolított el bennünket a radikális szubjektivizmus és a destruktív relativizmus irányába. Jobban tennénk, ha ismét használnánk a kevés, de jól előírt szabály többségét, mivel a művészetnek ez a mozgatórugója. A szabályok összetörése csak akkor jelenthet élvezetet, amikor a hagyomány szabályai működnek és az ember megszokta, hogy higgyen bennük. A tradíció fejleszti a bölcsességet és a modernizmus végső tanulsága nem lehet több, mint az, hogy szükségünk van a szabadság és a korlátozottság közötti termékenyítő feszültségre. A jó fogalmának szükségszerűen össze kell kapcsolódnia a betartott korlátok fogalmával. Talán a hosszantartó



lázongás után — ami mindent kihajított, ami útjába állt — sokkal jobban fel tudjuk ismerni mi az, ami ma a legjobban hiányzik. Ez nem más, mint a korlátok érzékelése. Mivel a tradíció felelősségétől való mentesség maga is hagyománnyá vált, talán elrugaszkodhatunk e jelenségtől és kissé hátrébből kezdve eljuthatunk egy új felismerésig, amely megmutatja nekünk, hogy a forma, a szerkezet és a tekintély hogyan erősíti a szellemet és hogyan tesz minket képesé arra, hogy életünk során több dolgot meglássunk. E dolgok felismerése szükséges feltétele annak, hogy jól érezzük magunkat.

Az is lehet, hogy csak egy kultúrával foglalkozó kritikus képes átfogni és kimutatni az ellentmondásokat, miután elemezte a helyzet egészének mozgatóerőit. Inkább tegye ezt, mintsem állást foglaljon az egyik vagy másik oldalon, vagy akár egy csoport ideológiáját vagy stílusirányzatát követendő célként terjessze elő. Ahogy én látom a kritika szerepe ma az, hogy egész kultúránk alapvető premisszáinak lényegbevágó újjászületése mellett kötelezze el magát: és ez nem lehet kevesebb, mint kérdőre vonni a nyugati technokrata mentalitás nyomasztó önteltségét és földhözragadtságát. Nem csak az lényeges, hogy a dolgokat különböző módon értsük, de a különböző dolgok megértése is fontos. A mi kultúránk elvárja tőlünk, hogy mániákusak legyünk — túltermeljünk, túlfogyasszunk és pazarlók legyünk —, de az egészből valami létfontosságú hiányzik: annak a belátása, hogy az élet szakramentális kísérettel átformálható. Ezért az összegyűjtött esszék arra hívják fel az olvasó figyelmét, hogy lépjen ki a jelen által nyújtott szemléletmódból és a kulturális bürokrácia megmerevedett, lélektelen politikai, hatalmi burkából, részben azért, hogy azt távlatból láthassa, részben azért, hogy a mi világunk kilátásait összehasonlíthassa más világokéval valamint, hogy a dolgokba való belső betekintés képességét elsajátítsa. Az utóbbi azt jelenti, hogy felülemelkedünk a kultúra jelenlegi állapotán. A közvetlen tudás az egyetlen olyan dolog, amely képes a kulturális hipnóvizist megtörni. Az embernek megfontoltan és józanul kell másképpen gondolkodnia az igazság és a valóság természetéről, valamint arról, mi az ami igazán fontos.

Mint minden ideológiának, a modernizmus eszméjének is van élettartama. Öröksége az állítja eléink feladatul, hogy a művészetet újra célnak és ne stílusnak tekintsük, ha egyáltalán feltételezhetjük, hogy személyes ábrándképeinket úgy tudjuk átalakítani, hogy ismét a társadalmi felelősséget szolgálja. Arra a kérdésre, hogy kudar-

cot vallott-e a modernizmus talán akkor adható meg az igazi válasz, ha az alapvető dimenziókat megváltoztatjuk és ennek segítségével társadalmunkban nemcsak a boldogságot és a boldogtalanságot, hanem a sikert és a kudarcot is mérlegelni tudjuk.

*Suzi Gablik\**

*Budapest, 1996. aug.*

*Fordította: Várady Róbert*

\* Suzi Gablik magyar származású amerikai művészeti kritikus, művész, hosszú évek óta különböző egyetemeken tanít.

A fenti írás a „Kudarcot vallott-e a modernizmus?” című, 1984-ben megjelent könyvének címadó esszéje. Ez a könyv a „Művészet fejlődése” és a „Magritte” után a szerző harmadik kiadott műve. Megjelenésekor döbbenetes hatást váltott ki és szenvedélyes vitákat indított el, mivel Gablik élesen kritizálta a kortárs művészet enerváltságát és kifulladását, miközben a művészet társadalmi és morális szerepét elemezte. Provokatív könyve a posztmodern körüli viták egyik alapl művévé vált.

Újabb gyűjteményes kötetében — a „Művészet új ígézeté”-ben (1991) — már egy új művészet kibontakozásának reményéről ír és ennek kulturális paradigmáit is megnevezi. Gablik szerint az új minták több területen is kimutathatók és a jövő művészetének irányát jelölhetik ki. A három fő tendencia az ökológiai perspektívában, a mítikus és archetipikus források iránti nyitott lélekben valamint az újjáélesztett közösségi érzésben ragadható meg.

## A nem-tragikus dráma mint az amerikai demokrácia jelenének mítosza

Az amerikai demokrácia önmagáról kialakított képében kétféle mitológiai alakzat játssza a főszerepet: egy epikus és egy drámai. Az epikus a mitologikusan elgondolt múlt történetét történelemként mondja el, míg a drámai a mindenkori jelen olyan eseményeit idézi fel, amelyek az újdonság meglepetésével hatnak, s ugyanakkor egy ősi mitológiai szituációt idéznek fel. Az epikus a törvénynélküliség, a drámai a törvény mítosza. Központi témájuk közös: az igazság és a bátor férfiak és nők ünneplése.

Az epikus történetben, a Vadnyugat mítoszában, az igazságot a bátrak harcolják ki; a hős, az igazság magányos, kitaszított, hallgató, csiszolatlan hőse, saját kezébe veszi a törvényt. Ő és társai jelentik a Jó erejét, akik felveszik a harcot a Gonosz sötét hatalmával. S mint a tündérmesékben: a jó mindig győz. Itt még fellelhetők az ősi mítoszok hősei. A férfi, aki a semmiből érkezik, és aki a Biblia szellemében megvédi az árvákat, a szüzeket, az özvegyeket és a szegényeket, még szabadon cselekszik, választ, harcol és szabadon is hal meg. Mesteri lovas, félelmetes harcos, aki ért a puskához, ugyanakkor gyengéd szerető és érzelmes férfi. Az amerikai demokrácia számára a Vadnyugat az *Iliász* és a bírósági dráma az *Oreszteia*. A vadnyugati történetek azonban jobban hasonlítanak az *Iliászra* mint a bírósági drámák az *Oreszteia*-ra, mivel a vadnyugati történetek hagyományosan epikusak. A bírósági dráma ellenben nem tragédia. A bírósági dráma a nem-tragikus dráma példája, annak legjellemzőbb fajtája.

Az amerikai eposzt soha nem mesélték tűz mellett, s talán nem is népmeseként született, hanem a hollywoodi álomvilág gyáraiban találták ki. Az amerikai drámát Amerika nagy színházaiban szintén

nem játszották. Az amerikai eposzhoz hasonlóan az amerikai dráma is a film által vált közösségi mítosszá. A mozi és a TV szembesítette és szembesíti az amerikaiakat az amerikai demokrácia mitológiai igazolásával.

Az amerikai demokráciát az igazság legitimálja. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az amerikai demokráciát a westernek vagy a bírósági drámák olyan politikai és társadalmi rendként ábrázolnák, amelyben az igazság csak véletlenül sérülhet meg, és a megtorló igazságosság azonnal visszaállítja azt. Épp ellenkezőleg, Amerikát úgy ábrázolják, ahol a társadalom testének szerves része az igazságtalanság, ahol az erőszak mindennapos, ahol a pénz, a zsarolás és a kegyetlenség hatalma természetes, de ahol az igazság elérhető, feltéve ha az emberek megpróbálják elérni, ha egy magányos férfi elég bátor ahhoz, hogy szembeszegüljön a hatalommal, és térdre kényszerítse az igazság előtt. A Vadnyugatot és a bírósági drámákat feldolgozó filmek már jóval azelőtt közvetítették az igazságosság procedurális felfogását, hogy Rawls kidolgozta volna az erre vonatkozó elméletét.

A két műfaj alapgondolatai egyszerre is megjelenhetnek, ahogyan például a remek filmekben *The man who shot Liberty Valance*, vagy *A keleti ember*. (Csak mellékesen említem, hogy az igazságról szóló nagy filmekben a „férfi” szó gyakran jelenik meg a címben.) Ezekben a filmekben a keletről érkező, a törvény igazságáért küzdő férfi legalább egyenrangú a Vadnyugat hagyományos alakjával, de akár felsőbbrendű is lehet az öklét és puskáját gyakran használó férfihoz képest.

A következőkben a nem-tragikus dráma reprezentatív példáját, az amerikai bírósági drámát kívánom elemezni.

-----

Lukács György, egy 1911-ben íródott kis remekművében amelyhez hamarosan visszatérek a nem-tragikus drámáról való elmélkedéseit a tragédia és a filozófia közti ősi ellentéttel kezdi. Lukács szerint a filozófusok Platón óta a nem-tragikus drámáról álmodoztak, vagyis egy olyan drámai műfajról, amelyben a tragikus hősök és hősnők elkerülhetetlen halála helyett az alapvető ellentét kibékülése a központi motívum. A jó halál helyett a jó élet, vagy hogy modern és kissé gyakorlatias terminológiával fejezzem ki magam a happy end kompromisszum nélkül. A nem-tragikus dráma Lukács szerint egy-

fajta misztériumjáték, ahol a sors átváltozik gondviseléssé. Lukács szerint a nem-tragikus dráma legjelentősebb példája Euripidész legtöbb darabja, Shakespeare késői románcainak némelyike, köztük a *Téli rege* és a *Vihar*, egypár Restauráció-korabeli komédia, és néhány Calderon dráma. A nem-tragikus dráma központi alakja a bölcs vagy a szent. Ha a néző a drámát a szent vagy a bölcs nézőpontjából tekinti, akkor a szereplők szenvedélyei metafizikai dimenzióktól mentesnek, vaknak és értelmetlennek tűnnek. Lukács utal Maeterlinck véleményére, hogy a bölcs tekintete előtt az *Oreszteia* tragikus hősei és hősnői nem cselekedhettek volna úgy, ahogy a drámában tették.

Hölderlin és az ifjú Nietzsche mellett Lukács volt azon kevés modernnek egyike, aki még hitt a tragikus műfajnak a modernitásban való feltámadásában. Talán nem érdektelen, hogy a *Tragédia születésében* a tragédia újjászületésének első hírmondójaként ünnepelt Richard Wagner zenei drámáit nem zenei tragédiáknak, hanem zenei *drámáknak* nevezte. S habár a nem-tragikus drámáról írott tanulmányában Lukács nem említi Wagnert, mégis nyilvánvaló, hogy legtöbb műve alapján éppen Wagnert lehet az egyik olyan művésznak tekinteni, aki Lukácshoz hasonlóan különbözteti meg a drámát és a tragédiát. A *Bolygó hollandiban*, a *Tannhuserben*, a *Lohengrinben*, és a *Parsifalban* is megjelenik a transzcendens hatalom, hogy a sorsot gondviseléssé változtassa. És minden szenvedély elveszíti metafizikai dimenzióját; örültek, vaknak és értelmetlennek tűnik a *Nürnbergi mesterdalnok* bölcse, Hans Sachs szempontjából. (A szerző szócsöve, Hans Sachs, mondja, pontosabban énekli ezt.)

Wagner nemcsak lukácsi értelemben vett nem-tragikus drámákat komponált, hanem *Opera és dráma* című könyvében a nem-tragikus drámák egy roppant érdekes elméletével is szolgál. Hadd idézzem fel gondolatmenetének néhány pontját. Az ókori drámát Wagner szerint több okból kifolyólag sem lehet feltámasztani. A modernitásban a belső cselekvés fontosabb mint a külső cselekvés. A drámának szüksége van a mítoszra, hogy a sűrített *idő* a külsőből áthelyezze a belsőbe. Wagner szerint a történeti anyag ahol a külső kalandok és cselszövések fontosak nem tud megfelelni ennek a követelménynek. Amennyiben viszont nem számítanak a részletek, a mítosz vagy a nézők által már korábban ismert történetek felhasználásával meg lehet felelni ugyanennek a követelmény-

nek. A kórushoz nem lehet visszatérni Schiller kísérletei értelmetlenek. És még ahol jogosult is a kórus szerepeltetése, azaz az operában, a kórust az ókori tragédiákban betöltött szerepétől eltérő módon kell felhasználni. Az ókori kórust a zenekar váltja fel. Az operákat kritizálva (beleértve Gluckot, aki látszólag visszatért az ókori tragédiák formájához és témáihoz), Wagner kijelenti, hogy a modern operákban a dráma a zene mint cél *eszközüvé* válik. Ezt a viszonyt azonban meg kell fordítani. A dráma a cél, és a zene ha nem is eszköze, de a dráma kihangsúlyozója legyen. Az új dráma, amely abban hasonlít az ókori görög tragédiára, hogy az egész Néphez szól, az összes műfajt magába foglaló műfaj, egy közösségi *összművészet* (*Gestamtkunst*).

-----

Az ókori tragédiában a szöveg és a zene nem vált el teljesen. A szöveget kántálva vagy recitálva adták elő. És még a reneszánsztól kezdődő modernitásban is, ahol a prózai dráma (most lényegtelen, hogy tragédia vagy nem-tragikus dráma) és az opera dráma (ahol a zene vált a főszereplővé) különváltak, a tragikus és a nem-tragikus dráma költészet maradt. Néhány reprezentatív filozófus, például Walter Benjamin, tagadja a modern tragédia lehetőségét. Benjamin szerint például a *Hamlet* nem tragédia, hanem *szomorújáték* (*Trauerspiel*), egyfajta nem-tragikus dráma. De a szomorújáték is költészet, és ha színre viszik, költeményként adják elő. Fél évszázada még a szavalás volt a drámai és tragikus beszéd uralkodó stílusa (csak a komédiákban vagy a tragédiák komikus jeleneteiben volt megengedett a próza vagy a köznapi beszédmód). A III. Richárdot alakító színésznek éppoly kevésbé lehet köznapi stílusban beszélnie mint az Oidipusz királyt alakító színésznek. A stílus, az intonáció, a szavalás azt sugallta, hogy elszakadunk a mindennapi élet prózaiságától, hogy transzcendáljuk magunkat egy másik, felsőbb világba. Manapság már csak a *Comédie Française* őrzi ezt a hagyományt, s a színházi világra a prózai fecsegés a jellemző. Három éve például a Broadway-en Euripidész *Médeia*-ját új fordításban vitték színre. A darab olcsó, gyakorlatias és teljesen lapos feminista propaganda szöveggé vált. És ez csak egy példa. A színház ma már filmszínház, a tragédiák költeményei filmforgatókönyvek.

Talán nem meglepő, hogy az amerikai filmekben a bírósági dráma megfelel a wagneri kritériumoknak. Adórno, aki észrevette

ezt a hasonlóságot, maró gúnnyal jegyzi meg Wagnerről szóló könyvében, hogy a összművészeti alkotás (*Gesamtkunstwerk*) wagneri ideáját a hollywoodi kultúripar valósította meg. Mint kultúrkritika, e megjegyzés irreleváns dolgozatom szempontjából. Nem a bírósági dráma művészi színvonala érdekel, hanem az a szerep, amelyet ez a nem-tragikus dráma mint mítosz és az amerikai demokrácia legitimáló eszköze játszik.

Először is az amerikai bírósági drámában, legyen az film vagy detektívtörténet (például Earl Stanley Gardner eredeti Perry Mason történetei), a dráma a cél, és minden más a történet, a szereplők, vagy film esetén a képek és a zene eszköz. A bírósági drámák rendkívül jó filmek lehetnek, de soha nem akarnak „művészfilmmé” válni. Népszerű filmek „a Népek” (*for the People*), amelyek nézettségüket és népszerűségüket „a Nép által” (*by the People*) nyerik el. Ez nem hibájuk, hanem műfajuk. Például a híres bírósági filmnek, a *Vád tanújának*, semmi köze a bírósági drámához, hisz nem kívánja igazolni a demokráciát, s nem az általában vett igazságról szól (sőt, nem is amerikai, hanem angol film). És ahogyan említettem (hogy utaljak Wagner modern nem-tragikus dráma meghatározására) lényegileg mitologikus. De, s ez igazán nagy de, egy bölcsék és szentek nélküli mítosz: demokratikus mítosz.

-----

Hadd térjek vissza Lukács 1911-es munkájához, a nem-tragikus drámáról szóló kis remekműhöz. Miután megvizsgálja a nem-tragikus dráma két lehetséges formáját a bölcs vagy a szent mint központi alak Lukács továbblép. „A nem-tragikus dráma demokratikus forma. ... Legtisztább megoldását tehát csak olyan alakban nyerhetné el, melyben hősök, sőt bölcsék nélkül a közös emberi lényeg jelenjené az élet kiteljesedéséhez, a tiszta formához vezető utat. Ez a feladat azonban mondhatnók: misztérium teológia nélkül mindeddig probléma és feladat maradt.”<sup>1</sup> Ha elvonatkoztatunk a romantikus nyelvezettől, és Lukács nagy elvárásaitól, akkor azt is mondhatjuk, hogy éppen azt írta le, amit az amerikai bírósági dráma a későbbiekben megtett (vagy elért). A bírósági dráma teológia nélküli misztériumjáték. Nincs teológia, mivel nincs transzcendencia, eleve elrendelés, gondviselés vagy sors. De mégis misztériumjáték, mivel a

<sup>1</sup> Lukács György, 'A nem-tragikus dráma problémája'. In: *Ifjúkori művek*. Bp. Magvető 1977. 523. o.

történet a bölcs szeme előtt bontakozik ki. Nincsenek hősök, mivel a *bölcs a demokrácia maga*, az *esküdtszék*, habár nem szükségszerűen az egyes esküdtek. Mindenki legalább ezerszer hallotta a kérdést: „meghozta az esküdtszék a döntést?” (*has the Jury reached the verdict?*) Az erre a kérdésre válaszként adott „igen” a misztérium alapja, hiszen ez az „igen” az egyhangú döntés misztériuma. A döntés nem a tudományos tudásra alapozott bizonyosságból származik, hanem az „ésszerű kételyt kizáró” (*beyond reasonable doubt*) hitből. Az ember ritkán tudja bizonyosan, hogy a vádlott bűnös-e vagy sem; az igen vagy nem kimondása előtt mindegyik esküdtnak egyénileg kell elhatározásra jutnia, és döntenie. Képzeljük el, hogy egymástól elszigetelten, egy-egy fülkében ülve teszik ezt, és így adják le döntésüket soha vagy csak igen ritkán születne egyhangú döntés. De együtt vannak, együtt maradnak, kommunikálnak egymással, megvitatják a felmerült problémákat. Így és ekkor születik meg az, amit Lukács a „közös lényegnek” nevez. A demokrácia misztériuma, a bírósági dráma misztériuma, a szinte kivétel nélkül közösen birtokolt hit *a többség ítéletébe vetett hit*, azaz, hogy a többségnek mint istennek mindig igaza van.

Az egyik legjellegzetesebb és legfontosabb bírósági dráma, a *Tizenkét dühös ember* látszólag cáfolja ezt az állítást. Ám a látszólagos cáfolat valójában csak még erősebben alátámasztja véleményemet. Először az esküdtszék bűnösnek találja a vádlottat, de nem egyhangúan: az egyik esküdtnak kételyei vannak. Miután kételyeit a polgári bátorság erényének gyakorlásával kifejezi, a többi esküdt játékrontónak tartja. De az esküdtszék tagjaival való konfrontáció, mini-drámák egész sora után kiderül, hogy az elítélő döntést a legtöbb esküdt csak azért hozta, mert ezáltal öntötték ki fájdalmaikat, engedtek szabad folyást személyes szenvedélyeiknek, racionalizálták sértődéseiket, faji és generációs előítéleteiket; ítélőképességüket oda nem illő szenvedélyek homályosították el. Szócsaták és lelki konfliktusok után mégis egyhangú felmentő döntés születik. Az nem is fontos, hogy a vádlott valóban bűnös-e. Hiszen a film nem egy bűntényről való tudásról, hanem a demokráciába vetett hitről szól. Az egyéni előítéleteket, szenvedélyeket és gyűlölködést legyőzte a rendszer bölcsessége.

Az amerikai demokrácia mítosza alapozza meg a bírósági drámát, és részben integrálja annak szellemiségét. A Lukács által tárgyalt közös emberi lényeg, amely az élet beteljesülése felé vivő utat



mutatja, meglehetősen prózai. Nem szaval költeményeket. A döntéshez vezető vitában és magában az ítéletben rejlik. A legegyszerűbb szavakban nyilvánul meg: állítás és tagadás, igen vagy nem, bűnös vagy nem bűnös, bűnös ebben, nem bűnös abban. A demokrácia lényege az ítéletben mutatkozik meg. Az élet beteljesülése nem az isteni ítélet, hanem a Nép (*the People*) ítélete. Ez a beteljesülés továbbá nem az egyes ítéletben van, hanem az ítélet *megisméltődésében*, hogy már ezerszer megtették, és még ezerszer megtehetik. Minden egyes esetben, amikor elhangzik, hogy „meghozta az esküdtszék a döntését?”, az ősi mítosz, az igazság mint igazságos eljárás mítosza ismétlődik meg. A múlt, csakúgy mint a dráma, mindig a jelenben van, mindig éppen most történik. Minden egyes ítéletben. Amíg csak létezik az amerikai demokrácia.

---

Tragédiák és komédiák gyakran tartalmaznak bírósági jeleneteket. Ezek a jelenetek néha fontosak a bonyodalom szempontjából, és nem egyszer itt dől el a főhős sorsa is. Shakespeare *Velencei kalmára* és Calderon *Zalameai bírója* többek között ezt példázza. De függetlenül attól, hogy a bíróság ítéletét igazságosnak vagy igazságtalannak ábrázolják, a bíróság intézménye csekély fontosságú; sokkal fontosabbak a résztvevők szenvedélyei és érdekei, és a bíró helyes vagy helytelen ítélőképessége.

A drámai művészet történetében Aiszkhülosz *Eumenidésze* az első bírósági dráma, s ez a szó szoros értelmében vett bírósági dráma. A dráma egy intézmény, egy bíróság, az athéni *aeropagosz* magasztalása. A perzsa háborúk után egy athéni tragédiaíró tollából születő dráma az athéni demokrácia ünneplése (bár az *aeropagosz* egy arisztokratikus intézmény). Az újonnan megteremtett demokrácia méltósága a bíróság által kihirdetett ítélet igazságosságában nyilvánul meg.

A művészi színvonal kérdését mellőzve, s kizárólag a struktúrára koncentrálva, a következőkben hasonlítsuk össze az *Eumenidészt* a modern amerikai bírósági drámával. Sokan úgy vélhetik, hogy a modern amerikai bírósági dráma úgy viszonyul az *Eumenidészhez*, ahogy a modern amerikai demokrácia az ókori athéni demokráciához. Bizonyos szempontból ez az ironikus megjegyzés nem alaptalan. Hiszen az athéni demokrácia, azaz a kevesek demokráciája rászolgál az *Eumenidészre*, és a technika korának tö-

megdemokráciája csakugyan rászolgál a megfilmesített bírósági drámára. De szeretném megismételni, hogy a struktúrabeli eltérés e dolgozat szempontjából fontosabb mint az egyébként is összemérhetetlen művészi színvonal.

Először is, az *Eumenidész*, úgynevezett happy end-je ellenére, tragédia. Másodszor nem valaminek a megismétlését, hanem éppen kezdetét ábrázolja. Az ókori tragédia esetében továbbá a mítosz nemcsak szöveget, amelyből a történetet kiszabják, épp ellenkezőleg: a történet teremti a mítoszt. Végül pedig a demokráciát nem az egyhangú ítélet igazolja, hanem Pallasz Athéné szava, aki a bűnös és nem bűnös szavazatok egyenlő aránya mellett menti fel Oresztészt.

Az *Eumenidész* a bűnösségről szól. Oresztész tudja és bevallja, hogy megölte anyját. Az eldöntendő kérdés nem az, hogy mi történt, hanem az, hogy a gyilkosság jogos vagy sem. Oresztész Athéné segítségét keresi, hogy szabadítsa meg üldözőitől, de nem pusztán erről az esetről, hanem *magáról a törvényről* kell döntést hozni. Melyik törvény, Apolló vagy Erinnüszek törvénye az igazságos törvény? A bíró nem alkalmazza, és nem értelmezi, hanem meghozza a törvényt. Miután összehívja a bírákat (az esküdtszékét), Athéné így szól: „... városom ma mindörökre tudja meg, mint kell az emberek porében dönten” (572–3; Devecseri Gábor fordítása). Előzetes vita nélkül a bírák döntése fele-fele arányú. Athéné istennő szavazata dönti el, hogy az ötven-ötven százalékos szavazati arány elégséges Oresztész illetve a vádlottak felmentéséhez anélkül, hogy ezzel megszégyenülnének a vádlók, akik végül is a szavazatok felét megszerezték.

Az *Eumenidész*ben a kórus és (a bírák) esküdtszéke különböző. Az esetet Erinnüszek (akik egyszerre a vádlók és a vád tanúi) és Apolló (aki egyszerre a védőügyvéd és a védelem tanúja) vitatják meg. A bírák (az esküdtszék) ítéletük felmutatásával cselekszenek, egyébként pedig hallgatnak, ami azt jelenti, hogy *külön-külön* hozzák meg döntésüket. Elvileg biztosított az egyéni döntés, de a többségi ítélet igazságába vetett hit hiányzik. A kérdés nem az, hogy az athéni demokrácia bírósága így működött-e. Elég elolvasni a filozófiatörténet talán legnagyobb bírósági drámáját, *Szókratész védőbeszédét*, hogy kiderüljön: egyáltalán nem így működött. E dolgozat azonban a színpadra vitt bírósági dráma jellemző struktúráját elemzi, és csak mellékesen jegyzem meg, hogy Szókratész tárgyalása nem tragédia. Lukácsnak igaza van, hogy a bölcs nem lehet tragi-

kus hős. Túl ironikus hozzá. Az *Oreszteiá*ban legalább olyan kevés ironia vagy humor van mint a modern amerikai bírósági drámában. A demokratikus intézmények védőbeszéde mindig komoly, talán túlságosan is az. A híres amerikai krimik, amelyekben szkeptikus vagy ironikus főhősök szerepelnek (mint Marlow vagy Archer), nem bírósági drámák. Az ő szemükben az igazságszolgáltatás nem fontos; ők inkább gyakorló kultúrkritikusok mint a procedurális igazságosság jogi szolgálói.

-----

*Felügyelet és büntetés* c. munkájában Foucault nagy jelentőséget tulajdonított annak a ténynek, hogy a modern igazságszolgáltatási rendszerek kifejlődése előtt a tárgyalások titokban zajlottak, de a kivégzések nyilvánosak voltak. A modernítésben azonban a tárgyalások nyilvánosak és a kivégzések zártkörűek. A nyilvános kivégzés esetében, így folytatja Foucault a történetét, a halálra ítélték a főszereplők. Színpadon vannak, saját játékaikat játszhatják, megmutathatják magukat a közönségnek, védhetik ügyüket, megneveztethetik a publikumot és esetleg elnyerhetik szimpátiáját. E látványosság maradványai mai napig fellelhetők a vadnyugati filmek epikájában, de a bírósági drámában nincs mód hasonló látványosságra. Az efféle látványosság mindig kilógna a szövegekönyvből, pedig a bírósági drámában minden a szövegekönyv szerint zajlik. Még mindig pusztán a struktúráról van szó. Hiszen ami a tárgyalás tartalmát illeti, a bírósági eseten, mint próbaeseten keresztül, egészen új témák jelenhetnek meg és nyerhetnek bebocsátást az amerikai demokrácia nyilvános diskurzusába. Hamarosan visszatérek ehhez a problémához.

A bírósági dráma forgatókönyvéből hiányzik a kivégzőhely látványossága. Az vádlott csak ott ül. Az esküdtszék felette ítélkezik, de a vádlott ebben a döntésben egészen kis szerepet játszik. Egy másik ember, az ügyvédje, jól felkészíti a tárgyalásra, megtanítja, hogy mikor mit mondjon, mikor maradjon csöndben. Szabad akaratából keveset tesz. Az ügyvédjébe és nem magába veti bizalmát. Az ügyvédet teljes képviselettel bízza meg. Az ügyvéd, egy szakember, a szócsöve. A modern vádlott nem lehet tragikus hős, már csak azért sem, mert egy másik személyt bízott meg védelmével. Nem találhat ki érveket, nem engedheti meg, hogy szenvedélyei elragadják, nem veheti fel a vádló szerepét egyáltalán nem változtathat szerepén. A tárgyalás róla szól, a védőügyvéd és az ügyész mellette és

ellene harcol, esete az Eset, az ő sorsa számít. Ám ebben a küzdelemben csekély önálló szereppel rendelkezik kivéve azokat az eseteket, ahol a vádlott saját ügyvédjeként lép fel (ilyenkor azonban a filmek és a regények általában rögtön megjegyzik, hogy rossz védője saját ügyének). A tárgyaláson mutatott viselkedésén már nem látszik, hogy előtte a balszerencse vétklen áldozata vagy éppen szabad cselekvő volt. Az „vádlott” nem cselekedhet hősiezen vagy gyáván, egészen egyszerűen nem aktív szereplő abban a drámában, ahol végleg eldőli élete további menete. Ez a magyarázata annak a gyakori jelenetnek, amikor felmentése után a boldog vádlott hálásan megöleli ügyvédjét. A tárgyalás tulajdonképpeni tartalmától, a vádlott bűnösségétől vagy ártatlanságától függetlenül, nem lehet tragédia egy olyan dráma, amelyben nem cselekedhet szabadon az a szereplő, akinek sorsáról dönteni kell.

A tárgyalás, ahol a vádlottat (mint ügyfelet) az ügyvéd képviseli, a képviseleti demokrácia tükörképe. A szakértő képviseli a laikust. A tárgyalás kimenete csak akkor lehet igazságos (azaz a procedurális igazságosság által előírt követelmény csak akkor teljesül), ha a laikust egy rátermett, elkötelezett, éles eszű és jól informált szakértő képviseli.

Az esetet azonban mégsem a szakértők döntenek el. Sem az ügyvéd, sem az ügyész, sem pedig a bíró. Az ítéletet az esküdtszék hozza, amely nem a Nép képviselője (a Nép X ellen, az ügyész a Népet képviselő szakember), hanem maga a Nép. Az esküdtszék, a Nép, a vádlottal egyenrangú társakból áll, minthogy az esküdtszék tagjait a polgárok közül, az ókori athéni gyakorlathoz hasonlóan sorshúzással választják. Az esküdtszék a közvetlen vagy népszavazáson alapuló (nem képviseleti) demokráciát jelenti. Az esküdtszék ítélete egy miniatűr népszavazás eredménye. A valódi, közvetlen demokrácia nem ugyanaz mint a népszavazáson alapuló demokrácia, de egyik sem a képviselet elvére épül. Az esküdtszék a két fajta (nem képviseleti) demokrácia kombinációja. Emberek kis csoportjaként az egyenrangú társak közvetlen demokratikus szituációjában hozzák döntésüket. Az esküdtszék úgy is felfogható mint egy kisváros polgárainak bölcs tanácsa. Mivel azonban az esküdtek talán még soha nem látták egymást ezelőtt, ezért nincsenek olyan közös egyéb ügyek, amelyekről dönthetnének, és mivel egyetlen alkalommal döntenek egy ügy kapcsán, a döntésük valóban olyan mint egy népszavazás.

Hadd foglaljam össze a bírósági tárgyalás struktúrájának elemeit. Először is a tárgyalás középpontja a vádlott: körülötte forog minden, de szerepét nem játszhatja szabadon, nem lehet a látványosság főhőse. A másik elem az esküdszék, a közvetlen és népszavazáson alapuló demokrácia letéteményese. Továbbá a két szakértő, az ügyész és a védőügyvéd. A különbség köztük az, hogy egyikük a Népet, másikuk a vádlottat képviseli. Az ügyész a Sokat, az ügyvéd az Egyet képviseli. Az Egy képvisellete nem Ennek az Egynek a képvisellete, hiszen az ügyvéd azáltal ügyvéd, hogy képviselni tudja Bármely Egyet, azaz Minden egyes Egyet. Azaz az Egy elve és a Sok elve nem szimmetrikus. Az ügyész mindig A Népet képviseli, és nincs más Nép mint A Nép, míg az ügyvéd mindig Valamely Egyet képvisel.

Még nem vettük vizsgálat alá a bírósági dráma egyik főhőset, a bírót. A döntést mindig az esküdszék hozza, de a büntetésről az Egyesült Államok néhány államában nem az esküdszék határoz. Az egyszerűség kedvéért tételezzük fel, hogy az esküdszék, s nem a bíró határoz a büntetésről. De akkor mi a funkciója a bírónak ebben a látványosságban? Ha a bírósági drámákat tekintjük, akkor nagyon kevés. Kitűzi a tárgyalás időpontját. Elnapolja a tárgyalást. Amikor az ügyvéd vagy az ügyész bekiált „Tiltakozom, Bíró Úr!”, azt mondja, hogy „Helyt adok” vagy „Elutasítom”. Eldurvult jelene-tek esetén magához kérheti az ügyvédet és az ügyészt, és tanácsot adhat nekik vagy figyelmeztetheti őket, hogy az ő bíróságán mi megengedett és mi nem, megbüntetheti például a tanúkat tiszteletlenségükért, tanácsaival segítheti és általában segíti is az esküdszék, különösen mielőtt az döntéshozatalra visszavonul.

A tulajdonképpeni harc általában az ügyvéd és az ügyész között zajlik. Érvelnek, bizonyítanak, tanúkat szólítanak (akiknek a szerepét nem elemzem külön, hiszen szerepük nem különbözik lényegesen másfajta tárgyalások vagy magánperек tanúinak szerepétől), igaz dolgokat mondanak, hibáznak, saját egyéniségüket mutatják (ez a szerepük!), ékesszólóak, érzelműek, durvák és hozzánk szólnak. Gyakran mondják, hogy a vádlottnak jár a bírósági tárgyalás, de a látványosságot az ügyvéd és az ügyész szolgáltatja. Említettem már, hogy a dráma középpontjában a vádlott áll, és hogy a dráma nagy kérdése végső soron az ő bűnössége vagy ártatlansága. Ehhez most még hozzátenném, hogy ez a középpont valójában a láthatatlanságba süllyedhet. Végül pedig: a bírósági dráma a mo-

dem amerikai demokrácia drámája, amely azt bizonyítja, hogy az egyes személy számít, hisz az ügyvéd kizárólag az Egyet képviseli, és a Nép, a Sok, ugyanannyi képviselővel rendelkezik mint az Egy (eggyel). Valójában azonban a vádlott nem nagyon számít. Ami számít, az az igazságszolgáltató bíróság, a folyamat és az eredmény legitimálása. Újra Pallasz Athéné szavaival élve: „városom ma mindörökké tudja meg, mint kell az emberek pörében döntené”.

De hadd térjek vissza röviden a bíró szerepére. Vajon a hely, melyet betölt tükörszimmetrikus-e a vádlott helyével?

Az esküdtszék a modern nem-tragikus bírósági dráma kórusa, de szokatlan kórus, amennyiben döntése a törvény. A bírósági dráma kórusa csak feltételesen foglalja el az antik kórus helyét, hiszen a kórus/anti-kórus mozgások után végül is egyhangú döntésre jut (ami törvény lesz). De mi a magányos bíró szerepe?

A Bíró eszméje az *egyes (singular)*. Egy Bíró van, és nemcsak a kádi igazságszolgáltatásban (amelyet Weber oly nagyszerűen elemzett), hanem általában is. A Mennys ország Bírája Isten. A demokratikus dráma nem fogadhatja el a kádi-igazságszolgáltatást, ahogy nem fogadhatja el az egyedülálló bíró ókori és hagyományos formáit (pl. a bölcs Salamon) sem. Igaz ugyan, hogy Isten szelleme mindaddig áthatja az igazságszolgáltatás intézményeit, amíg a tárgyalás során elhangzó vallomások előtt kötelező megesküdni a Bibliára (hogy „az igazat, csakis az igazat mondom, Isten engem úgy segítjen”). Ez már nem mindig van így. Fontosabb, hogy az igazság teste a Nép, ami jelen van a döntésben.

Adam Smith egy helyütt a lelkiismeretet nevezte pártatlan bírónak. Kant a morális törvényről, a lelkiismeretről mint tényről és észről beszél. Minden maximánknak meg kell jelennie a morális törvény bírósága előtt, hogy kiderülhessen, valóban morális maximák. Lehet modern bírósági dráma lelkiismeret nélkül, de nem létezhet modern bírósági dráma a *lelkiismeret képviselete* nélkül. Úgy vélem, hogy a bíró szerepe a modern amerikai bírósági drámában a lelkiismeret képviselete. A bennünk lévő törvény univerzalitását képviseleli, nem *de facto*, hanem *hogy az e környezetben kissé furcsa módon fejezzem ki magam de jure*. A bíró azért van ott, hogy megértesse: az igazságosság és az igazság egyek, a tárgyalás nem győzelemről vagy vereségről szól, bár arról is szó van, de elsősorban mégis arról van szó, hogy igazságot kell tenni, a *lelkiismeretünknek megfelelően kell cselekedni*. A bíró szerepe a morális cselekvő sze-

repe, és a bírón kívül senkinek nem kell, mint személynek, igazságosnak lennie ahhoz, hogy az igazságosság győzedelmeskedjen.

---

Minden bírósági dráma ismétlés, és az ismétlésen keresztül mint mítosz legitimálja az amerikai demokráciát. Az ismétlés azonban formális. Az amerikai bírósági drámának minden új téma, „eset”, azaz tartalom kapcsán meg kell mutatnia az igazságot és az igazságtalanságot. Ellentétben az ókori tragédiával minden esetnek bizonyos fokig újnak kell lennie. A bírósági mítosz adja az eset keretét, és az eset legitimálja a bírósági mítoszt. Előfordul bár, de ritkán, hogy egyazon témát két film is feldolgozza más rendezővel, szereplőkkel és bonyodalommal. Az új témák és esetek nagyon fontosak, és nem csak azért, hogy a nézők érdeklődését felkeltsék és tetszését elnyerjék, de azért is, mert a mindig új témák bemutatása az amerikai bírósági dráma műfajának egyik lényegi jellemzője. Még az sem számít igazán, hogy az eset mint olyan valódi-e, azaz hogy történeti tényeken alapul vagy teljesen fikcionális. Példaként lehetne említeni azt az állandóan visszatérő fontos történetet, amely az ügyvédről (vagy bíróról) szól, aki faji vagy vallási előítélettel száll harcba. Ilyen filmet csináltak Lincolnról pl. a nagyszerű *Fiatal Lincoln*, de kitalált személyről is. Hiszen egyetlen fikció sem teljesen fikció.

Az amerikai bírósági dráma nem hasonlít a sci-fi-hez. Éppen a sci-fi másik szélső pólusát adja. Mégha az adott történetek teljesen kitaláltak is, az esetek maguk ritkán azok. Éppen ellenkezőleg: a legtipikusabb bírósági drámákban a konkrét eseteket olyan témák közül választják, amelyek a film elkészítése idején jelentősnek, fontosnak, meghatározónak és néha vitatottnak számítanak. A filmek gyakran teljesen új vagy újonnan felfedezett témát (mostanában például eutanázia, gyermekek megrontása, váratlanul felbukkant háborús bűnök) állítanak a középpontba, néha eseteket, ahol még maguk az elvek sincsenek teljesen megfogalmazva, és a törvény is csak formálódik. Ha nem is valódi szereplők, de sokszor valódi témák jelennek meg a filmekben. A bírósági dráma egyfajta társadalmi és politikai beavatkozás is. Az elmúlt években például némely televíziós bírósági dráma sorozatok egy ideig erősen támogatták a „politikai korrektséget” (pl. *Law and Order*), mások pedig (pl. *NYPD Blue*) meglehetősen kritikusan viszonyultak hozzá. Ha valaki bírósági drámákat néz, akkor megtudhatja, hogy mely vitatéma divatos, és melyik nem.

Többször hangsúlyoztam, hogy a bírósági dráma vége mint a nem-tragikus drámáé általában happy end. Ez nem feltétlenül igaz a vádlott szempontjából, de mindig igaz az amerikai demokrácia szempontjából. Ez még azokra a nem ritka és leggyakrabban fikcionális, de tényeken alapuló esetekre is vonatkozik, ahol az igazság nem győzedelmeskedik (*miscarriage of justice*). Ha ez egy sorozat egy epizódja, akkor a következő részben az igazságosság bizonyosan győz. És még akkor is, ha a történet az igazság bukásával végződik, maga a tény, hogy egy film készült az igazság bukásáról mint *bukásról*, kifejezi az igazságba és az amerikai demokrácia lehetőségeibe (ha nem is realitásaiba) vetett hitet. A felháborodás kifejezi azt az amerikai demokráciába vetett bizalmat, hogy egy adott időn belül minden igazságtalanság korrigálható (és korrigálva lesz), hogy minden jogtalan szenvedéért kárpótolhatják (és kárpótolni fogják) az egyént, hogy minden csalás és piszkos trükk lelepleződhet, és le is fog lepleződni, és az igazságot előbb vagy utóbb számon fogják kérni, s hogy a jó akarat végül mindig győzedelmeskedik és a rossz hatalmak vereséget szenvednek. E *naiv* bizalmat és *szüükség szerű* mítoszt a modern nem-tragikus dráma tartja fenn és erősíti meg újra és újra.

Ha a mítosz eltűnik, a bizalom meg fog rendülni. És újabban a bírósági dráma mítosza súlyos csapásokat szenvedett, fennmaradása ezért kétséges.

Az igazság vereségének mindig voltak híres esetei néhány politikailag motivált volt, mint a Sacco/Vanzetti tárgyalás, mások faji kérdésekkel hozhatóak kapcsolatba. Jó ideig úgy tűnt, hogy a bírósági dráma mítosza olyan normaként képes funkcionálni, amelynek segítségével a procedurális igazságosság megfelelő működését gátló szubsztantív akadályok legyőzhetőek. Ilyen szubsztantív akadályok voltak az esküdtek előítéletei. A hatvanas évek polgárjogi mozgalmai alatt a bírósági dráma mítosza jól szolgált a valódi alkotmányos faji egyenlőség megteremtését. Mivel azonban a procedurális igazságosság fő akadályja az egyének előítéletei a közvetlen demokrácia megtestesítőjében, az esküdtszékekben koncentrálődött, fel kellett vetni az intézmény átalakításának kérdését. Mára a legtöbb államban az esküdtszék ítéletének nem kell egyhangúnak lennie, noha még mindig egyhangú ítélet szükséges például New York államban a halálos ítélet esetén. Az esküdtszéket továbbá már nem sorshúzással választják, hanem egy bonyolult kiválasztási eljárás során. Nem minden polgár, csak a polgárok bizonyos csoportja



vagy bizonyos faji csoporthoz tartozó polgárok tekinthetők a vádlott „egyenrangú társának” (*peer*).

A bírósági dráma mint az igazság demokratikus eszméjének ez a modern, kissé gyakorlatias és mégis élő mítosza a faj mítoszának kihívásával szembesül. A pártatlan bírósági ítéletbe vetett hit kivezőben van. Hadd fogalmazzam meg pontosabban: a probléma nem az, hogy az adott esküdszék pártatlansága megkérdőjelezhető, hiszen helyes, hogy ez megtehető; a probléma az, hogy sokan elutasítják a *pártatlanság ideáját*, a személyes kapcsolódásoktól, szenvedélyektől és érzelmektől független igazságos ítélet lehetőségét. A nem-tragikus bírósági dráma mítoszáat a *kulturális relativizmus* ássa alá. Az identitás-politizálás felosztja a világot *mi* és *ők*, Erinnüsökök és Apolló közt, és miközben a feleknek *saját* törvényeket tulajdonít, elfeledkezik Pallasz Athénéről és bíróságáról. *Minket* csak a *mi*, *őket* csak az *ő* bíróságaik ítélnének el. Az igazságosság mítoszával a (történelmi) bosszú mítosza fordul szembe.

Érdekes lenne ebből a szemszögből megvizsgálni a Simpson-ügyet. Ha valami, akkor a Simpson-ügy kemény csapás volt az amerikai demokrácia nem-tragikus drámájának. Nem azért, mert a dolog úgy történt, ahogy történt, hanem azért, mert meg lehetett jósolni, hogy így fog történni. A TV előtt ülő emberek nem azt a kérdést tették fel, hogy bűnös-e vagy ártatlan, vagy hogy miben bűnös. Nem tárgyalásként, hanem futballmeccsként kezelték az ügyet, ahol mindenkinek saját csapata volt, és ahol minden a meccs megnyeréséről vagy elvesztéséről s nem az igazságról szólt. Meglehetősen senkit sem érdekelt az igazság. Az esküdszék nem a Népet képviselte, hanem „minket”; az „egyenrangú társakat”, s ahogyan őket is, a bírót is *nyilvánosan* a bőre színe alapján határozták meg.

Az ókori athéniak tragikus trilógiáihoz általában egy negyedik szatírájáték is tartozott. A Simpson-ügyet az amerikai bírósági dráma szatírájátékának vagy inkább paródiájának is tekinthetjük.

Felvetődik a kérdés: Vajon elég erős és tradicionális a bírósági dráma ahhoz, hogy túlélje ezt a csapást? Talán igen, talán nem. De most ez a tét.

New York  
Szege

Heller Ágnes  
\* Fordította: Csontos Szabolcs

\* Az itt közölt szöveg a „*The non tragic drama as the mythos of the present of the American democracy*” című angol nyelvű kézirat fordítása.

## Két nézőpont: Husserl és Nietzsche\*

*Comme une même ville regardée de  
différens côtés paroît toute autre, et est  
comme multipliée perspectivement; il  
arrive de même, que par la multitude  
infinie des substances simples, il y a  
comme autant de différens univers, qui  
ne sont pourtant que les perspectives  
d'un seul selon les différens points de  
vue de chaque Monade.*

*(Leibniz)*

Minden nézőpont behatárolja a látást.(1) Mégis szükség van nézőpontra ahhoz, hogy bármit is lássunk.

„Élni — mondta Husserl — mindig annyi, mint állást foglalni”(2): „elkötelezettség”. A filozófusok élete sem kivétel ez alól, s talán csak „elkötelezve”, „állást foglalva” alakíthatnak ki maguknak egy nézőpontot, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy bármi-re is rálátásuk legyen.(3) Márpedig a filozófus nézőpontja sem egyezik lényegesen azzal (ahogy egyetlen nézőpont sem), ami fel-táru-l előtte, hiszen a nézőpontok, éppen ellenkezőleg, akármilyen nélkülözhetetlenek is a látáshoz, előre megszabják a határokat, amelyen belül a filozófusok képesek felfogni azt, amit látnak.

Jóllehet ez a megjegyzés kézenfekvőnek tűnik, igyekszem jobban kifejteni, s csaknem kizárólag ennyi a szándékom a következő oldalakon. Példának Nietzsche-t és Husserl-t választom. Egyikük az élet hatalma és joga mellett foglalt állást, valamint az azzal nyíltan vagy alattomosan ellenséges Ráció visszaéléseivel szemben. Másikük egy új racionalizmus irányában kötelezte el magát, egy olyan racionalizmus irányában, amely egyedül adhat értelmet — véli ő — az életnek. Az ezen ellentéttel megjelölt viszonylatban talán elkerülhetetlen az állásfoglalás az egyik vagy a másik irányában, az Élet vagy a Ráció „oldalán”, ha (még mindig ebben a viszonylatban) valamiféle rálátás akarunk nyerni. Ugyanakkor azt állítom, hogy ami így a látótérbe kerül, csak a két ellentétes nézőpont határainak elle-

\* A tanulmány Isabelle Micha közreműködésével született, akinek a szerző itt szeretne köszönetet mondani. [Rudolf Boehm: Deux points de vue: Husserl et Nietzsche. Megj.: Archivio di Filosofia. 1962, Nr. 3. pp. 167–181.]

nében tárul fel. Nem akkor tárul fel még tökéletesebben, amikor sikerül túllépnünk a két különböző nézőpontra (ami legalábbis azt jelentené, hogy találtunk egy harmadikat), hanem amikor felvázoltuk, hogy mi köti össze őket ezen viszonylatban. A következő oldalakon megpróbálom röviden felvázolni azt, ami Nietzsche és Husserl — vitathatatlanul ellentétes — nézőpontjait összeköti.(4)

Vizsgálódásunk megkezdése előtt jegyezzük meg, hogy valójában mindig egy hasonló „pozícióváltás” vagy „valami iránti elkötelezettség” nyújtja a filozófusnak nézőpontjait, többes számban.(5) E tény egyáltalán nem változtatja meg a problémát.(6) Jegyezzük meg azt is, hogy főleg eme „pozícióváltás” révén teszi ki magát a filozófus azok ellenvetéseinek és kritikáinak, akik a filozófus elkötelezettségében látják egy filozófia lényegét. Ezek a kritikusok elfelejtik, hogy a lényeges nem az alapvető, s az alapvető nem a lényeges.(7) Egy nézőpont megszerzése alapvető ahhoz, hogy lássunk; ugyanakkor a lényeges az, hogy lássunk.

## I.

Különös, hogy oly kevésbé figyeltek fel az európai racionalizmus válságának nietzschei (pl.: *Götzendämmerung*)(8) és husserli (főleg: *Krisis der europäischen Wissenschaften*)(9) analízise között létező elég feltűnő analógiára.(10) Husserlnél, éppúgy mint Nietzsche-nél, végső soron Platón és Szókratész tudományos és filozófiai eszményéről van szó, melyet a modern Nyugat örökölt. Husserl számára épp úgy, mint Nietzsche számára ez az eszmény absztraktnak és megvalósíthatatlannak bizonyult: a grandiózus kísérletek, amelyek főleg a modern kor (amit éppen e kísérletek határoznak meg) kezdete óta ennek az eszménynek a megvalósítására történtek, egyrészt olyan konstrukciók létrehozásához vezettek, amelyek értelme egyre inkább eltávolodik a valóságos élet mint olyan által megköveteltől; másrészt olyan tények és helyzetek megszületését eredményezték, amelyekről nyilvánvalónak látszik, hogy sohasem engednek az őket a ráció uralma alá bevonni próbáló kísérleteknek, és amelyek jelentése éppenséggel kétséget, sőt gyanút ébreszt magának a racionalizmus eszményének a megalapozottságát illetően.

Amihez képest ez a racionalizmus absztrakt és amire végeredményben vak, az nem más, mint az „életvilág” (*Lebenswelt*) — husserli fogalom —, az a világ, amelyben pedig magának a racio-

lizmusnak is meg kellene gyökeresednie, hogy megvalósuljon. Husserl számára, akárcsak Nietzsche számára, ez az életvilág az „egyedül reális világ”(11), s mivel teljesen szubjektív relativitások rendszerét képezi, nemcsak hogy sohasem alkalmas racionális transzformációra, de soha nem is szolgálhat egy valóban pontos tudás vagy filozófia teljesen teoretikus építményének alapjaként. Ami ebben az életvilágban reális, már többé-kevésbé nem az aszerint, hogy „igaz”-e vagy „hamis”: itt minden megnyilvánulás és megvalósulás. Ebben az életvilágban ténylegesen az gyakorol hatást, aminek sikerül ráerőltetnie magát ennek az életnek a motivációira. Ami sajátos módon — ha beszélhetünk itt sajátos módon — meghatározza az események tényleges folyását a szellem történetének területén, az nem egy tény vagy egy szituáció „objektív” jelentése — objektív módon „igaz” —, hanem az az értelme vagy értelmezése, amelyik uralkodóvá válik, függetlenül „igaz” vagy „hamis” voltától. Az élet reális történetének ezen a síkján felesleges például azon gondolkodni, hogy az Antikvitás értelmének az a koncepciója, amelyet a Reneszánsz követett, objektív módon és valóban megfelel-e az Antikvitás „autentikus” és „igaz” értelmének. Amilyen mértékben az Antikvitás értelmét ténylegesen meghatározza ma számunkra az a kép, amit a Reneszánsz hagyott ránk, az Antikvitás valóban ez az értelem.(12)

Altalánosságban azt is mondhatjuk, hogy az élet történeti világa — ezen egyedül reális világ — az abszolút jelentés univerzuma, ha ebben a kifejezésben egy minden „objektív” alaptól teljesen független jelentést látunk annak a ténynek megfelelően, hogy *mint olyan* minden jelentés egy valódi tudás révén kicsúszik az ellentmondás elvének uralma alól, s ebben az értelemben annak kényszere alól is. Valójában egyetlen dolog sem felel meg annak a követelménynek, hogy ne *jelentse* egyszerre és ugyanabban a vonatkozásban azt, amit jelent és az ellenkezőjét, ha nem tesszük hozzá: valaki számára, számunkra; európaiak számára, korunk számára stb. Csak-hogy egy ilyen hozzátoldás éppen az ellentmondás elvét degradálja — ezt Husserl mutatta ki(13) —, ami így a pszichikai tényeket uraló egyszerű empirikus törvénnyé válik.

Ugyanakkor tudjuk, hogy Nietzsche számára a racionalizmus válsága, ami akkor robban ki, amikor az életvilág realitásaival konfrontálódik, több mint válság: ennek az eszménynek végső romhalmaza. Viszont Husserl számára a hagyományos racionalizmus jelenlegi válsága egy olyan ráeszméléshez vezetheti azt el (és el is

kell vezetnie), mely alkalmas egy megújult, végre igazán abszolút, teljes és valóságosan konkrét racionalizmus inspirálására. Egyszóval, Husserl szerint a megújult racionalizmusnak le kell mondania arról, hogy az életvilág talajára épüljön — ami teljesen alkalmatlan egy biztos tudás konstrukciójának hordozására —, s egy olyan alapzatra kell épülnie, amit magának kell „megteremtenie”: az *abszolút szubjektivitás* alapzatára, s abból kiindulva kell az életvilág relativitásait a relatív szubjektivitás jelenségeiként integrálnia.

Már itt felmerül egy olyan ellentét a két filozófus perspektívája között, mely áthidalhatatlannak látszik. Viszont e látszat eloszlatására elegendő annak végiggondolása, amire maga Nietzsche ösztönöz a *Götzendämmerung* c. művében.

## II.

A nevezetes részt, amelyben Nietzsche „Hogyan lett végül az »igazi világ« — mese” címmel felvázolja „egy tévedés történetét”, ezzel a kérdésfeltevéssel zárja le: „Az igazi világot felszámoltuk, miféle világ maradt meg? Talán a látszatvilág?...” S ezt válaszolja: „Hát nem! *Az igazi világgal a látszatvilágot is felszámoltuk!*”.(14)

S ez a következtetés Nietzsche számára meghatározza — ugyanis így folytatja — „a dellet], a legrövidebb árnyak pillanatá[t], a leghosszabb tévedés végé[t]; az emberiség csúcspontjá[t]” — amikor „*INCIPIIT ZARATHUSTRA*”.(15)

Mit akar ezzel mondani? Nyilvánvaló, hogy amikor itt Nietzsche az „igazi világ” és a „látszatvilág” „felszámolásáról” beszél, ugyanazt az igét (*abschaffen*) használva valami mást céloz meg. De ha a régi racionalizmus Rációjának — légből kapott — „igazi világa” hitelét vesztette, mert az állítólagos „látszatvilág” bizonyul az „egyedül reális világnak” (Husserl), akkor már semmilyen „ráció” sem igazolja az életvilág „látszatvilágként” való megjelölését. Felszámolva az „igazi világ” légből kapott gondolatát, amiről a racionalizmus álmodott, egyúttal felszámoltuk azt az illúziót is, mely szerint az életvilág csak egy „látszólagos” világ lenne. Az életvilágot teljességgel az alkotja, amit az igazság racionalista fogalma alapján „puszta” látszatoknak kell tekintenünk, azonban attól az még nem látszatvilág. Éppen ellenkezőleg, maguk ezek a látszatok, valamint az életvilágot formáló rendszerük jelentik a teljes realitást, s a realitásnak ebben az értelmében a teljes igazságot, még ha ez az igazság nagyban kü-

lönbözők is a tradicionális racionalizmus által elképzelt igazságtól: ha az életvilág igazságai nem összemérhetők *adekvátságuk* foka szerint az egy „igazi világ” igazságával (mert ez a mintaszerű világ nemlétezőnek bizonyul), igazság és látszat többé már nem áll egymással szemben, összemosódik.

Vajon amit Nietzsche fő műveként akart megvalósítani utolsó periódusában, „minden érték átértékelését” (*Umwertung aller Werte*), azon átértékelés lenne, ami nyilvánvalóan adódik abból a világos gondolatból, amellyel a *Götzendämmerung* c. munkájában lezárja az emberiség „leghosszabb” tévedésének történetét: „Az igazi világgal a látszatvilágot is felszámoltuk”? Elégedjünk meg ezúttal csak a kérdés felvetésével. Akárhogy is, Nietzsche nem tudta befejezni ezt a művét, s csak vázlatokat adott a „látszatvilág” igazságértékének átértékeléséhez.

El kell ismerni, hogy itt egy gigantikus feladatról volt szó, ha csak az alapján ítélünk is, amit ma a husserli életmű hatalmas méreteiről tudunk.(16) Valójában azt szeretnénk kimutatni, hogy egy új racionalizmus husserli koncepciója, mely az abszolút szubjektivitáshoz való visszatérésen alapulna, vagyis egy új „első filozófia” husserli koncepciója, mely már nem „metafizika” lenne, hanem „transzcendentális fenomenológia”(17), pontosan az a koncepció, ami megfelel egy olyan „átértékelés” feladatának, amit a fentebb idézett nietzschei következtetéssel jelöltünk meg. Mivel Husserl számára annak megértéséről és megalapozásáról van szó, ami abszolútot, vagyis szubjektivitást az életvilág relativitásainak rendszere magában foglal. Számára végülis annak „igaz-olásáról” (*wahrmachen*) van szó, amit mindenféle szkepticizmus folyton szembeállított az igaz racionális eszményével(18): az antiracionalista szkepticizmust végső következményeire szorítva arra kell kényszeríteni, hogy feltárja és elfogadja azt, aminek benne „igazként” kell megmaradnia. Ez magának a „fenomenológiai redukció” módszerének egy husserli meghatározása, aminek szerinte az alapvető módszernek kell lennie a filozófiában, valamint meghatározása az „eredeti kartéziánus indíteknak” is, amiből ez a módszer táplálkozik.(19)

Tudjuk, ennek a módszernek arra kell szolgálnia, hogy létrehozza a konstitutív intencionáltságát, s ezáltal magát az értelmét mindannak, ami számunkra tárgyként „konstituálódhat”. Ez a cél (analóg az ítéletek síkján adódó feladattal, mely bármilyen ítélet kimondása előtt az ítéletek minden egyes tagjának értelmére vonat-

kozó elemzést követel meg), ez a fenomenológiai cél lényegében minden kérdés és minden problematika felszabadítására törekszik azon absztrakt kritériumok alól, melyek az „igazságról”, az „objektivitásról” vagy az („önmagában álló”) „létről” előre alkotott elgondolásokból erednek, olyan kritériumokból és elgondolásokból, amelyek csak megalapozatlan posztulátumok, s nem szolgálhatnak mértékeként annak, ami valóságos fenomén. Gondoljunk a fenomenológiai eljárás leghíresebb példájára, amit Husserl adott a „megismerés” állítólagos „problémájának” elemzésében (*Méditations cartésiennes*).<sup>(20)</sup>

### III.

Ma is elgondolkodunk azon, mit is jelent egy tárgy „transzcendentális” tudat „által” történő „konstituálásának” husserli fogalma.<sup>(21)</sup> Például egy dolog tudat általi konstituálása husserli értelemben a dolog „teremtését” jelenti? Vagy pedig csak a „feltárulkozását”? Azt kell mondanunk, hogy a dolog konstituálása egyik sem. Egy dolog létezésének nem lehet más jelentése *számunkra*; vagy még pontosabban: amit mi egy dolog létezésének nevezünk, annak *egyáltalán* nem lehet más jelentése, mint az, amit abból a módból nyer, ahogyan mi konstituáljuk és konstituálni tudjuk egy dolog létezésének „fogalmát”. Először és alapvetően, a konstituálás problémája csak egy — bármilyen — dolog számunkra *tárgyként* történő konstituálására vonatkozik. Ha a konstituálás révén számunkra tárgyként megcélozhatónak az ontikus genezisére vonatkozó teljes probléma nem nyerhet igazolható jelentést csak éppen eme konstituálás által, attól még ez a konstituálás nem egyenértékű magának a *dolognak* a valamivé válásával. Ugyanakkor a tárgyak konstituálása, ami iránt a fenomenológiai vizsgálódás érdeklődik, nem korlátozódik egy pusztán megismerési problémára sem, mely pusztán a már ott „lévő” és egyszerűen „felfedezésre” váró dolgok feltárulását érintené. Formálisan minden fenomenológiai értelemben vett konstituálás *interpretáció* abban a mértékben, hogy minden konstituálás (megfelelően a kifejezés általános használatának) „*valaminek*” „*valamiként*” történő konstituálása.<sup>(22)</sup> Tudjuk, hogy a fenomenológiai konstituálás husserli teóriája kezdetben *hylè* és *morphè*, „érzéki tartalom” (*Inhalt*) és „intellektuális forma” vagy „noetikus felfogás” (*Auffassung*)<sup>(23)</sup> közötti különbségtevésen ala-

pul, mely abból a másik megkülönböztetésből ered, amit Husserl szerint általában „érzet” és „percepció” között kell tenni, mivel ugyanaz az „érzet” különböző „percepciókhoz” kapcsolódhat; s különböző „érzetekre” épülhet azonos „percepció”.(24) Márpedig amikor Husserl a *Logische Untersuchungen* c. művében bevezeti ezt a megkülönböztetést (amit, igaz, nem ő talált ki), tétovázás nélkül beszél a „percepció” által az „érzethez” adott „többletről”, „*interpretációról*”, *Deutung-ról*.(25) Az „érzéki tartalom” „percepcióban” és „percepció” által történő „interpretációjának” jelensége a tárgyak konstituálására vonatkozó husserli probléma csomópontja. Márpedig egy *interpretáció* éppenséggel sem nem egyszerű „feltárulása”, sem nem „teremtése” valamilyen „dolognak” a kifejezés „objektív” értelmében. Az interpretáció létre-hozás, de nem egy dologé, ami már mindig is az interpretáció által megvilágítottként volt ott. Az interpretáció teremtő jellegű, de nem az általa bemutatott és értelmezett „tárgynak” teremtője, hanem annak az értelemnek, amit neki tulajdonít.

Igaz, a *Logische Untersuchungen* és a *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*(26) periódusa utáni husserli életműben Husserl a fenomenológiai konstituálás problémáiról beszélve elkerüli az „interpretáció” szó használatát, jóllehet továbbra is beszél *Auffassung-ról* (olyan terminus, amit a „konceptió” vagy „értelmezés” szavak jobban visszaadnának, mint a „felfogás”) és *Darstellung-ról*, ami „prezentáció”. Itt pontosítanunk kell: ahogyan mondtuk, a konstituálás husserli teóriája csak a *legelején* alapul „anyag” és „forma” megkülönböztetésén, mely különbségtetés csak látszólag radikális. Jóllehet propedeutikai célokból továbbra is használja(27), Husserl elvileg túllép a „felfogástartalom-értelmezés sémán”, lemond róla az „immanens” időre, a legalapvetőbb konstituálás struktúrájára vonatkozó kutatásaitól kezdődően.(28) Úgy tűnik, hogy Husserl gondolatvilágában az „interpretáció” terminus használata a konstituálás jelenségeivel kapcsolatban nagyon is hozzákapcsolódott ehhez a primitív sémához. Ugyanakkor a „felfogástartalom-értelmezés sémán” való túllépés csak annak a ténynek az elismerését jelentette, hogy az „immanens” idő konstituálásának alapvető síkján, vagyis végső soron egyáltalán nincs olyan interpretációs „tárgy” vagy „szubjektum”, amelyet előre adott „anyagnak” vagy „tartalomnak” lehetne tekinteni. Minden „anyag”, minden „tartalom” már maga is korábbi „anyagok” vagy



„tartalmak” előzetes „értelmezéseinek” gyümölcse, amelyekre már szintén megelőző „értelmezések” hatottak, és így tovább *ad infinitum*.(29) Ami itt „elsődleges”, az tehát egyáltalán nem a bármilyen formában is önmagukban adott „elemek”, hanem a tiszta perspektívák folyton mozgásban lévő rajza, mely a tudat minden aktivitásától függetlenül konstituálódik és szétbomlik; ez pontosan az, ami — végeredményben — az *idő*, alapvető próbája annak, amit önmaga általi mozgó perspektívának neveznénk.(30) Tehát végül is itt tárul fel az *igazság*, ami éppen abban rejlik, aminek az evidenciája, úgy látszik, kétséget kell hogy ébresszen bennünk minden (objektív) „igazság” lehetőségét illetően. Ebben a vonatkozásban a konstituálás „interpretációjának” értelme csak elmélyül, radikalizálódik, hogy hozzákapcsolódjon az „abszolút jelentés” értelméhez, amiről fentebb beszéltünk.

Pontosítsuk ezt az értelmet korábbi megjegyzéseink felhasználásával. Mindenekelőtt fontos, hogy semmiképpen se mérlegeljük ezeket a konstitutív interpretációkat az „objektív” igazság valamilyen előzetes gondolata alapján. Ha elfogadtuk ezt a fenomenológiai elvet, ezek a konstitutív interpretációk bizonyára továbbra is interpretációk maradnak, de igazságukat már nem lehet felbecsülni annak feltételezett objektív tartalmához képest, ami az interpretáció „tárgyat” képezi. Igazságuk problémája tehát már nem bármivel is való megegyezésük problémája, hanem egy *evidencia* problémája, vagyis Husserl kifejezésével élve: egy eredeti *jelenlét* problémája.(31) Vagy ha tetszik, annak a *realitása* dominál itt, ami az interpretáció ténye által, s csakis e tény által tárgyként konstituálódott; mivel az igazság minden kérdésének először — s végső soron kizárólagosan — efelé az egyedüli realitás felé kell irányulnia, s az *által* előírt mértékben.

Elégedjünk meg most azzal, hogy jeleztük, a husserli fenomenológiai konstituálás milyen értelemben interpretáció alapvetően. Most azt kell kimutatnunk, hogy a nietzschei interpretáció mennyiben konstituálás. Később még visszatérünk az itt felvázolt husserli problematikára.

#### IV.

Kísérletünkben itt megint felmerül egy első látásra áthidalhatatlannak tűnő nehézség, mely a „hatalom akarása” gondolatának Nietzsche-nél elfoglalt központi helyzetéből ered. Még ha ki is mutattuk

az előbbiekből a husserli perspektíváknak nietzschei perspektívákba történő integrálásának lehetőségét, ez utóbbinál a hatalom akarásának tulajdonított alapvető szerep látszólag olyannyira összezavarja a probléma elemeit, hogy szinte feleslegessé, sőt lehetetlenné teszi még Nietzsche és Husserl gondolatainak egyszerű összehasonlítását is. Akárhogy is, a hatalom akarásának szerepére vonatkozó doktrína összeegyeztethetetlennek tűnik a racionalizmus bármilyen formájával, legyen az fenomenológiai vagy sem. Itt érünk problémánk lényegéhez.

Vizsgáljuk tehát meg a hatalom akarása doktrínájának értelmét. Meggyőződésünk szerint el kell fogadni Heidegger tézisé, miszerint Nietzsche ezen doktrínája alapvetően *metafizikus*(32), s tegyük hozzá, hogy itt ahhoz hasonló értelemben beszélhetünk „metafizikáról”, amilyen jelentése annak Husserlnél van, akinél a metafizika nem az „első filozófia” (aminek, ahogy már mondtuk, transzcendentális fenomenológiának kell lennie), hanem sokkal inkább „utolsó filozófia”(33) Utaljunk még egy másik, Heideggertől származó, arra vonatkozó megjegyzésre, hogy milyen értelmet kell tulajdonítani ennek a nietzschei tannak: meg kellene próbálni együtt értelmezni a leibnizi *Monadológiát*, a hegeli Fenomenológiát, Schelling írását az *Emberi szabadság lényegéről* és Nietzsche *A hatalom akarása* c. munkáját.(34) Nietzsche azon feljegyzéseinek kiadása alapján (a kiadás az eredeti kéziratok rendjét követi)(35), amelyekből a poszthumusz műként *A hatalom akarása* címmel publikált kötetet összeállították, nagyon világosan lehet látni a leibnizi és „monadológikus” implikációkat, rezonanciákat és utalásokat Nietzschének a végső soron és reálisan egyedülként létező metafizikus gondolatára irányuló kísérletében, ami pontosan maga a hatalom akarása.(36)

Vázoljuk magunknak Nietzsche metafizikus gondolatának legáltalánosabb vonásait. A világ, mondja, meghatározott számú „erőcentrumból” tevődik össze.(37) Ezen létezők vagy „erők” mindegyike először is csak tiszta „hatalom” a *potentia (dynamis)* hagyományos értelmében. Ebben az első értelemben az „erő” „valami”, ami nemcsak hogy nemlétező marad, ha nem nyer, nem szenved el egy lét-determinációt egy másiktól, de egy pillanatig sem lehet meg anélkül — úgy mint tiszta „hatalom” (*potencia*) —, hogy ne fogadná és ne szenvedné el ténylegesen ezt a másik általi lét-determinációt, azon egyszerű oknál fogva, hogy a másik már *létezik*, s nem tiszta „hatalom” állapotában van. Mivel az „erőcentrumok” (monászok)

nem pusztán „hatalomban lévő” létezők a fentebb jelzett értelemben, de éppenséggel *erők* centrumai, ez az erő mindig is megleti kifejeződését, alkalmazását, kifejlődését, vagyis létezését. Mivel pedig csak ilyen erők léteznek, megvalósulásához minden erőnek el kell nyernie — azt elszenvedve — egy felette álló másik determinációját, vagy neki magának kell uralnia egy alsóbb erőt.

Mindez bizonyos értelemben csak a „legklasszikusabb” ontológiai teóriák egy variációja, melyek szerint egy „szubsztancia” abban a mértékben szubsztancia, amennyire ön-determináció, s abban a mértékben „szubjektum”(38), amennyire egy másik dolog (egy másik szubsztancia) determinálja (akcidentális formában), valamint ahhoz, hogy létezzen, nem is vonhatja ki magát a másik általi determináció alól. De a nietzschei teória „hozzáfűzi”, hogy feltételezve a „szubjektum”, vagyis az erő tisztán potenciális állapotának abszolút (jóllehet absztrakt) elsőbbségét, minden „ön-determináció” (öndomináció) szükségszerűen egy „másik dolog determinációjának” (expanziós dominancia) formájában megy végbe oly módon, hogy minden ön-determinációs aktusnak szembe kell szállnia egy másik „erőcentrumból” eredő már elszenvedett determinációval, és saját hatalmának kell alávetnie a másik centrum erejének kifejlődését, vagyis magát az erőt, vagy (ebben az értelemben) magát a másik „centrum” létezését. Így minden öndetermináció vagy öndominancia (minden „szubsztanciális” létezés) feltételez, magában rejt, szükségessé tesz egy másikra irányuló determinációt vagy dominanciát (annak „szubjektum”-állapotra történő redukcióját); valamint a mások feletti hatalom minden hiánya egyszerre magával vonja a másikkal szembeni alárendelődést.

Ez lehetővé teszi, hogy közelebbről meghatározzuk maguknak az „erőcentrumok” „erejének” a mértékét és karakterét, melyekből a nietzschei világ tevődik össze. Ezen erőknek csak fejlődésükben van létezésük, s csak akkor teszik lehetővé a „centrum” számára, melynek erői, hogy az „önmaga által” létező, „egyedi” és „független” („szubsztanciális”) létező legyen, mikor ez a kibontakozás annak a mezőnek a kiterjedését jelenti, ahol hatást gyakorolnak és más erőknek uralnak. Ezek az erők tehát csak annyiban *létezési* erők, amennyiben azon centrum expansziós tendenciáját juttatják kifejezésre, amelyből kiáradnak, vagyis amennyiben ez utóbbi értelemben vett „hatalom” „akarásai”, azaz uralkodó hatalom, expanszió és domináció kielégíthetetlen akarásai.

Vitathatatlan, hogy a realitás nietzschei koncepciója által felidézett képek az erkölcsből vagy ahhoz tartozó területről erednek, s ennek a teóriának az implikációi nyugtalanságot ébreszthetnek és ébresztenek is. Nietzsche is meg volt győződve arról, hogy pusztán a tény, hogy ez a koncepció — nyugtalanságot ébresztve — az erkölcs egy bizonyos eszményét érinti, korábban lehetetlenné tette a világos rálátást az általa leírni kívánt realitásra. A „hatalom akarása” szerepének nietzschei koncepciójában rejlő morális implikációk szolgáltatják erre a legkonkrétabb példákat. Ez a koncepció azt állítja, hogy a „szabadság” csak a felsőbbrendűségben és a dominációban létezik, s az „úr” vagy „szolga” alternatívájából nincs menekvés. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy az emberek közötti kapcsolatok ilyen egyszerűek lennének. Csak az fogalmazódik itt meg, hogy abban a mértékben, ahogy valaki egy másikkal szemben szabad, az a másik ebben a viszonylatban szükségszerűen függ tőle; olyan kapcsolat, ami egyébként nem teszi lehetetlenné, hogy ugyanazon két személy esetében, de más viszonylatban, a kapcsolat megforduljon. És főleg: a hatalom akarása doktrínájának ezen implikációi csak és kizárólag implikációk: ez a doktrína *elsősorban* metafizikai jellegű. (39) Még pontosítanunk kell — visszatérve ezzel a korábban jelzett problémára —, hogy Nietzsche ehhez a monadológikus, Leibniznél már szereplő koncepcióhoz azon megfontolásokon keresztül jutott el, melyek a „megismerésnek egy teóriájából” erednek, s melyek a hagyományos racionalizmus kudarcának ténye miatt (amiről fentebb szoltunk) voltak elkerülhetetlenek számára. Itt husserli problémákhoz jutunk.

## V.

Vegyük egy dolog dologként való konstituálását nietzschei szempontból:

„A »dologiság« csak általunk létesül. A kérdés az, hogy nem lehetséges-e számos módon létrehozni hasonló *látszólagos* világot(40), valamint hogy a létrehozás, a logizálás, az elrendezés, a meghamisítás [cselekedete] nem maga-e a leginkább garantált *realitás*; egyszóval, vajon az egyedül reális nem az-e, ami »dolgot« állít; s hogy a »külső világ ránk [gyakorolt] hatásai« nem pusztán csak ilyen szubjektumok akarati [aktusainak] a következménye-e... (41) Más »lények« hatnak ránk; a látszólagos, általunk *elrendezett* világ

csak ezen más lények cselekedeteinek *megfőkezésére* [szánt] elrendezés: egyféle *védekező* rendelkezés. *Csak a szubjektumot(41) lehet bizonyítani: [innét] a feltételezés, hogy csak szubjektumok vannak* — hogy a „tárgy” csak az egyik szubjektum másakra irányuló cselekedetének egyféle hatása... *az szubjektum egy módja.*”(42)

Először is arra figyeljünk fel ebben a nietzschei feljegyzésben(43) — anélkül, hogy külön hangsúlyoznánk nyilvánvaló leibnizi és monadológikus rezonanciáját, vagy a nem kevésbé nyilvánvaló eltéréseket a két monadológia között —, hogy ez visszatérést jelez a valóságos létező mint akarati „erőcentrum” koncepciójához abból a problémából kiindulva, amit Husserl a „fenomenológiai konstituálás” problémájaként határoz meg. Ha ez a konstituálás, különösen a dolgok dologiságának konstituálása: interpretáció, vagy ahogyan Nietzsche itt és másutt is számos alkalommal mondja: egy „látszólagos” világ „elrendezése” (*Zurechtmachen*), akkor a probléma Nietzsche számára ezen elrendezés indítékainak és okainak megismerése, azoknak az indítékoknak és okoknak a megismerése, melyeket a „dolgok realitására” vonatkozó „objektív megismerésnek” birodalmán kívül, a „logika” és a klasszikus értelemben vett „igaz” birodalmán kívül kell keresni, mivel pontosan az azokon kívüli terület képezi a kérdés tárgyát. A Nietzsche által javasolt válasz a következő: valamely dolog dologként való konstituálását úgy kell érteni, mint egy „szubjektum” „védekező” aktusát, ami által szembeszáll egy másik „szubjektum” azon aktusaival, amelyeknek kitéve érzi magát, amelyek egyszerű rendelkezésre álló dologgá próbálják redukálni. A dolog állapota nem más, mint egy másik reális létezővel (egy másik „szubjektum”, „erőcentrum”) szemben rendelkezésre állóvá és függővé redukált valóságos létező állapota (végső soron egy „szubjektum” esetében is). A dolgok olyan „szubjektumok”; amelyekre egy erősebb „szubjektumnak” sikerült ráerőltetnie a dominanciáját. Tegyük hozzá a pontosabb meghatározás kedvéért, hogy ez a kapcsolat egyáltalán nem zár ki egy bizonyos kölcsönösséget: egy „szubjektum” bizonyos tekintetben mindig rendelkezhet egy másikkal mint dologgal, s más tekintetben dologként alárendelődhet a másik „szubjektum” dominanciájának.

A valóságos *létezőnek* mint erőcentrumnak, valamint ezen erőnek mint hatalom akarásának metafizikai koncepciója Nietzschénél végső alapként szolgál a számunkra tárgyként adódó konstituálásának magyarázatához.

Maga ez a koncepció Leibniz monadológikus metafizikájának továbbfejlesztését jelenti. Márpedig Husserl is látja a transzcendentális fenomenológiára irányuló kutatásaiból adódóan egy a leibnizi monadológia sajátosságait magán viselő metafizika igénybevételének szükségességét.(44)

Ha ez a — Leibnitzre történő — „racionalista” hivatkozás meglepő lehet egy Nietzschénél, valójában nem kevésbé meglepő Husserlnél, akinek a klasszikus racionalizmus válságára vonatkozó analízise, mint láttuk, pontosan összeillik Nietzsche analízisével.(45)

Ha Husserl számára az az „anyag”, amelyen végbemegy egy „szubjektum” interpretációs tevékenysége, végeredményben az abszolút idő áramlása, akkor azt kell mondani, hogy számára ez az időáramlás nem más, mint maga a „*batalomban lévő*” abszolút szubjektivitás, nem az „Én” szubjektivitása, hanem egy abszolút Élet, amelyből kiindulva egy „szubjektum”-„Énnek” (valamiképpen ellenállva annak a veszélynek, hogy elsodorja ez az áram) „személyé” kell konstituálnia *magát*, s először is „konkrét monásszá”.(46) Ez az ön-konstituálás „állásfoglalások” (aktívan konstituáló, „tétélező” cselekedetek)(47) formájában megy végbe, melyek „abszolút adottságokra” nem-alapozott pozíciók, s ebben az értelemben önkényes és „meghamisító” pozíciók. Pontosán ezen oknál fogva kell pozitív eredményeiket eltéríteni a „fenomenológiai redukció” révén. *Epoché* minőségben ez szembenáll „minden élet” szükségszerű tendenciájával: a tendenciával, hogy „mindig állást foglaljon”(48), anélkül, hogy mindig abszolút adottságokra támaszkodhatna, melyek ezeket az állásfoglalásokat igazolnák (ami szinte sohasem lehetséges). Husserl szerint ez a szükségszerűség az idő sürgetésével szembeni „védekezés” szükségserűsége is, a halandó élet sanyarúságának végletes kifejezése.(49)

## VI.

Most csak érintjük az abból adódó kérdést, hogy Nietzsche számára ez az egész folyamat az „örök visszatérés” folyamata, míg Husserlnél egy eszkatologikus stílusú „történelem teleológiájára” történik kísérlet. De egyrészt, ahogyan azt Löwith különösen jól kimutatta(50.) és a mi jelen ismertetésünk is jelezte, az „örök visszatérés” nietzschei koncepciója is köthető a történelem egyféle eszkatologikus értelmezéséhez, ami alól nem tudta kivonni magát.

Másrészt maga Husserl is gyakran a legnagyobb szkepticizmussal tekintett a történelem abszolút teleológiájának eszményére, ami bizonyára közel állt hozzá, de amit néha tétovázás nélkül „mítoszként”, „költészetként” vagy „regényként” határozott, nevezett meg.(51) Valószínűleg tényleg nem állná ki a fenomenológia által megkövetelt redukciós módszer szerint alkalmazott szigorú vizsgálat próbáját.(52) Egyáltalán nem vethető-e össze ennek a „regénynek” a reális jelentése azzal a jelentéssel, amit Nietzsche tulajdonított a költészetnek és általában a művészetnek a filozófia középpontjában?

Itt álljunk meg. Vajon megjegyzéseink elégségesek lennének egy az Európa Rációjának és a Ráció Európájának eszménye — avagy „mítosza” — által implikált hatalom akarására vonatkozó vizsgálódás megalapozásához? Elégségesek lennének a humanitárius és európai racionalizmus implikációira vonatkozó vizsgálódás megalapozásához a hatalom akarása metafizikájában? Akárhogy is, számunkra úgy tűnik, hogy megjegyzéseinknek elegendőnek kellene lenniük annak hangsúlyozására, hogy lehetséges a „hatalom akarásának morfológiáját”, melyről Nietzsche beszélt, fenomenológikus filozófiai terminusokban értelmezni, s a husserli fenomenológiát pedig „egy sajátos élet” „irracionalis” perspektíváival bíró filozófiai terminusokban. Ez annyit jelentene, hogy Nietzsche filozófiájának lényege nem „irracionalizmusa”, s Husserl filozófiájának lényege sem „racionalizmusa”. Kétségtelenül abszolút módon egyikük által sem uralt viszonylatban elhelyezkedő nézőpontokról van csak szó, melyeket talán a leibnizi monadológia metafizikai értelmében kell megragadni.

Louvain  
Budaörs  
Székesfehérvár

Rudolf Boehm  
Fordította: Aradi László  
és Bende József

### Jegyzetek

1. Ha elvonatkoztatunk egy „abszolút nézőpont” lehetőségétől. Tekintsünk el a filozófusok — s különösképpen Husserl — ilyen nézőpont elérésére tett kitaró erőfeszítéseitől is. Jelen tanulmány nem veszi számításba e lehetőség problematikáját.

2. „Alles Leben ist Stellungnehmen.” *Philosophie als strenge Wissenschaft* in: *Logos*, I (1910–11), 336. o. [*A filozófia mint szigorú tudomány*. (Ford.: Baránszky Jób László, a ford. átdolg. Fehér M. István) Kossuth, Bp., 1993.]

3. Gadamer hívta fel a figyelmet arra a tényre, hogy a német „*verstehen*” ige jelentése, melynek ismerjük a szerepét a kortárs gondolkodásban, kezdetben egy ügyet „képviselni” vagy „védeni” volt, például egy bíróság előtt. vö: *Wahrheit und Methode*, 1960. 246. o., 2. jegyzet. [Igazság és módszer. (Ford.: Bonyhai János) Gondolat, Bp., 1984.] Gadamer azt próbálja kifejtetni, hogy ez az ige azért tudta felvenni a ma használatos „érteni” jelentést, mert nyilvánvalóan előbb teljesen meg kell „érteni” egy dolgot ahhoz, hogy ügyét megfelelően lehessen képviselni és védeni. Csakhogy a fordított magyarázat még meggyőzőbb lehetne: egy bizonyos ügy iránt való „elkötelezettség” nem a legelső feltétele-e annak, hogy valamit is megértsünk abból a dologból, amiben ez az ügy szerepet játszik? Elkötelezhetjük magunkat anélkül, hogy értenénk a dolgot, de nem tudjuk megérteni anélkül, hogy el ne köteleznénk magunkat. Talán Gadamer véleménye is ez.

4. Hogy ez valóban sikerüljön, vagyis hogy „bizonyítsuk” e kapcsolat létezését, egy egész könyvre lenne szükség. Ezért túlzás lenne, ha nem próbálnék meg olyan röviden ímí, amennyire csak lehetséges. Másrészt elgondolkodhatunk azon, hogy egy mégoly támadhatatlan „bizonyíték” is mennyire lenne végleges ebben a problémában.

5. Tehát nem vitatjuk például Strasser ezzel kapcsolatban kifejtett nézeteit. Lsd. tanulmányát: *Intuition und Dialektik in der Philosophie Edmund Husserls* a H. L. Van Breda és J. Taminiaux által szerkesztett emlékkötetben: *Edmund Husserl* 1859–1959, 1959. 148. o.-tól, valamint Strasser utolsó könyvét, ami eddig csak hollandul jelent meg: *Fenomenologie en empirische menskunde*, 1962.

6. Lsd. tanulmányomat: *Pensée et technique*, in: *Revue Internationale de Philosophie*, LII (1960).

7. Az „alapvető különbség egy elvét” mondhatjuk ki így, melyre íme egy pontosabb és általánosabb formula: a feltételek feltételezik az okaikat, az okok okozzák a feltételeiket, vagy: az alapok megalapozzák az okaikat, az okok okozzák az alapjaikat.

8. Lsd. főleg „Az ész a filozófiában” c. fejezetet. [*Bálványok alkonya*. (Ford.: Tandori Dezső) *Ex-Symposion* 1994-es Nietzsche-különszáma]

9. *Husserliana* VI., W. Biemel kiadása. Lsd. tanulmányom részletét erről a husserli műről in: *Apocalisse e Insecurit  * (Quad. dell' *Archivio di Filosofia* 1954).

10. Figyelmen kívül kell hagynunk itt minden olyan kérdést, amely Nietzsche-nek és Husserl-nek az európai racionalizmus sorsára, valamint   lt  l  ban a filozófia jelenlegi helyzetére irányuló ítéleteinek „objektív” igazságára vonatkozik. Csak azt jegyezzük meg, hogy Husserl nem vett tudomást a saját analízise és Nietzsche analízise közötti analógiáról, viszont Nietzsche gondolatait bizonyára a racionalizmus válságának egyszerű kifejeződéseként tekintette; s ha Nietzsche ismerte volna a husserli életművet (minthogy részlegesen ismerhette volna, ha tovább   l és elméje t  zsa marad), bizonyára ő is ugyan  gy   t  lt volna Husserl filozófiájáról.

11. „Die einzig wirkliche, die wirklich wahrnehmungsm   ig gegebene, die je erfahrene und erfahrbare Welt — unsere allt  gliche Lebenswelt”. *Die Krisis der europ  ischen Wissenschaften* in: *Husserliana* VI. 49. o.

12. Gadamer szerint minden adekvát hermeneutikának abból az alapelvből kell kiindulnia, hogy maga a történelmi megértés a reális történelem egy lényeges vil  g  t képezi, s  t a történelemnek a „realitását”. v  : *Wahrheit und Methode* 283. o.



13. Legalábbis implicit módon a *Logische Untersuchungen* (1900) első kötetének 25. és 26. paragrafusában.

14. Nietzsche Művei, K. Schlechta kiadása, II. köt. 963. o. (*Götzen-dämmerung*) [vö: *Ex-Symposion* 1994-es Nietzsche-különszáma: 7. o. (Tandori Dezső fordítása)]

15. *ibid.*

16. [Husserl műveinek louvaini kiadása, a *Husserliana* 1997-ben mintegy harminc kötetet számlál]

17. Lsd. például *Erste Philosophie* (1923–24), I, in: *Husserliana* VII.; több fontos idézet szerepél a Bevezetőben a XVIII. o.-tól.

18. „Der tiefste Sinn der neuzeitlichen Philosophie ist der, ... den radikalen Subjektivismus der skeptischen Tradition in einem höheren Sinn wahrzumachen”; *Erste Philosophie* I. 61. o. „Wahrmachen” itt nem csak azt jelenti: „komolyan venni”, „realizálni”, „radikalizálni”, hanem szó szerint: „igazzá tenni” („igazolni”).

19. Lsd. *Die Krisis...* *Husserliana* VI. 78. o.; vö: tanulmányom: *Zijn et tijd bij Husserl* (A lét és idő Husserlnél), *Tijdschrift voor Philosophie*, XXI (1959) 243. o.-tól.

20. Lsd. a *Méditations* 41. §, *Husserliana* I. a 116. o.-tól. Semmi sem jellemzi jobban a husserli „gondolkodási stílust”, mint az a kérdés, ami az általa folytatni szándékozott kutatásokban és kérdésekben szerepet játszó tézisekre és posztulátumokra vonatkozik: kiadatlan írásaiban néha önmagához fordul: „Woher bist du denn so weise?”.

21. Egy tárgy „konstituálásának” husserli problematikájára vonatkozó legvilágosabb ismertetés szerintem Walter Biemel tanulmányában található: *Die entscheidenden Phasen der Entfaltung von Husserls Philosophie*, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, XIII (1959), 187. o.-tól.

22. Néhány összegyűlt személy bizottságként konstituálódik, egy törvényhozó gyűlés törvényhozó gyűlésként, egy nemzet köztársaságként.

23. Lsd. *Ideen...* I, 85. §; itt Husserl maga utal első munkájára: *Philosophie der Arithmetik*, 1891 , 72. o.-tól, valamint: *Logische Untersuchungen*, II, 6. vizsgálódás, 58. §; tegyük hozzá az 5. vizsgálódás fontos 14. §-át. Husserl *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* c. munkájának (Heidegger adta ki 1928-ban) egyik megjegyzése szerint Brentano volt az, aki „elsőként ismerte fel a primér tartalmak és az aktuskarakterek közötti radikális különbséget”; id. kiad. 16. o.

24. Lsd. *Logische Untersuchungen*, II, 5. vizsgálódás 14. §.

25. Lsd. az 5. logikai vizsgálódás 14. §-át, amelyre az előbb utaltunk.

26. Azokról az *Előadásokról* beszélünk, amelyeket Husserl 1905-ben ténylegesen megírt; az 1928-ban publikált szöveg több olyan fontos részt tartalmaz, amelyek csak a következő évek során születtek 1917-ig bezárólag (s ez nem csak a „Beilagen” esetében van így).

27. Nem figyeltek fel eléggé arra, amit Husserl maga mond, különösen: *Ideen...* I, 81. és 85. §, valamint *Formale und transzcendentale Logik*, 1929, 107. § c.

28. A sémán való túllépés 1907–1908-ban ment végbe. Legutóább kifejezését abban a megjegyzésben nyerte el, amelyik a *Vorlesungen* fentebb idézett kiadásának 5. oldalán található: „Nicht jede Konstitution hat das Schema Auffassungsinhalt — Auffassung”.

29. Lsd. elsősorban a *Formale und transzcendentale Logik* egész 107. §-t.

30. Az „idő” legalapvetőbb konstituálódásának „passzív” jellegére utalok; lsd. *Ideen...* I, *Husserliana* I. 297. o.; *Formale und transzcendentale Logik*, „Beilage” II, 3. §; *Cartesianische Meditationen*, 3–37 §.

31. Emlékeztessünk M. A. De Waelhens ezen husserli fogalom jelentőségére vonatkozó analizisére: *Phénoménologie et Vérité. Essai sur l'évolution de l'idée de vérité chez Husserl et Heidegger*. 1953.

32. Lsd. elsősorban a „Nietzsches Wort -Gott ist tot-” c. esszét in: *Holzwege*, 1950. 193. o.-tól.

33. *Erste Philosophie*, I. 385. o. (1908-as szöveg)

34. *Holzwege*, 233. o. Valójában itt Heidegger nem a *Wille zur Macht*-ről, hanem a Zarathustráról beszél.

35. Karl Schlechta kiadására utalunk: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, 1954–1955, elsősorban a *Wille zur Macht* új kiadására a III. kötetben. A kiadásra vonatkozó pozitív vagy negatív kritikák többsége mesterkéltnek tűnik számunkra. Később még szeretnénk visszatérni a kiadás által felvetett problémákra. Pusztán annyit jegyezzünk meg, hogy Schlechta szándékának hasznosságát csak ott lehet igazán megítélni, ahol valóban meg is valósította elgondolását, vagyis ahol (csaknem) teljesen (és időrendben) reprodukálta az adott kéziratban szereplő nietzschei feljegyzéseket. El kell ismerni, hogy e néhány esetben a szövegek ilyen közreadása rendkívül tanulságosnak bizonyul. Csakhogy ugyanennél az oknál fogva főleg azt kell Schlechta szemére vetni, hogy ígéretét — úgy reprodukálni a szövegeket, ahogy azok az eredeti kéziratokban szerepelnek — csak néhány esetben tartotta be (igaz, valószínűleg a legfontosabb helyeken). Schlechta saját bevallása szerint ezen kiadás célja tisztán negatív volt: lerombolni a *Wille zur Macht* „mítosát”. Még ha egy hasonló, tisztán negatív cél elfogadható is lenne kiadási elvként, csak egy teljes kiadás révén valósítható meg. Kizárólag „pozitív” cél igazolhat egy válogatott kiadást. [Azóta megjelent Nietzsche műveinek új kritikai kiadása Giorgio Colli és Mazzino Montinari gondozásában: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*.]

36. Nietzsche W II 1-es kéziratára utalunk (1887-es), amit csaknem teljesen időrendben reprodukál Schlechta kiadásának III. kötetében: 507–562. o. Ez a kézirat tartalmazza Nietzsche legfontosabb feljegyzéseit „a hatalom akarása metafizikájának” (Heidegger) koncepciójára vonatkozóan. Nietzsche már a kézirat legelső feljegyzéseitől kezdve igyekszik a 17. század szellemiségéhez kapcsolódni, amit szembeállít a későbbi századok dekadenciájával; tisztelettel idézi Descartes-ot (510. o.) és Leibnizet (511. o.). Következő megjegyzéseink nyilvánvalóan nem ezen az önmagában véve elhanyagolható tényen alapulnak.

37. Idézett kiadás, III. köt. 704. o.

38. Itt a „sujet” (*subjectum*) egy „klasszikus” és kezdetleges fogalmát használom, ami furcsa módon feledésbe merült a 19. század kezdete óta. Csak emlékeztetek arra a tényre, hogy Aquinói Szent Tamás számára például ez a három fogalom összetartozik: „subjectum esse, pati, recipere”. Erről hosszabban szoltam egyik írásomban, amelyik csak holland nyelven jelent meg: *Het wijsgerig mensbeeld in de filosofie der XIXe eeuw* (Az ember koncepciója a 19. század filozófiájában), *Dietsche Warande en Belfort*, CVI (1961), 565. o.-tól.

39. Nietzsche már 1876-ban ezt írta: „Számomra minden filozófia legfontosabb kérdése az, hogy a dolgok lényege meddig megváltoztathatatlan: hogy a kér-

dés megválaszolása után a legnagyobb bátorsággal lehessen nekikezdeni a világ felismert megváltoztatható aspektusának reformjához". *Richard Wagner in Bayreuth*, idézett kiadás, I. köt. 379. o. [Korszerűllen elmélkedések. (Ford.: Miklós Jenő és Wildner Ödön) Bp., 1921.]

40. Itt megint a „látszatvilágról” van szó, melynek „látszólagos” jellege, ahogy azt korábban láttuk, maga is csak látszat.

41. A „szubjektum” nietzschei fogalma nem az általunk korábban használt (ld. 38. jegyzet), hanem a kor általánosan elfogadott fogalma. Itt nem elemezhetjük, hogy ugyanakkor milyen mértékben vesz fel egy olyan jelentést Nietzsche gondolatvilágában, mely közelíthető ahhoz, amire fentebb utaltunk.

42. W II 1-es kézirat; Schlechta kiadása: III. köt. 534–535.

43. Ez csak egy „feljegyzés”, s nem „aforizma”, ahogy valami rossz szokásnak köszönhetően Nietzsche mindegyik írását nevezni szokták.

44. Lsd. *Cartesianische Meditationen*, elsősorban a 60. §; *Erste Philosophie* (1923–1924), II., 54. I. Husserl monadológikus elgondolásai valójában az 1907–1909-es évekre nyúlnak vissza.

45. Husserl ezt írja: „A fenomenológia egy olyan monadológiához vezet, ahogyan azt egy zseniális meglátással Leibniz megelőlegezte”; *Erste Philosophie*, II. in: *Husserliana* VIII., 190. o. Husserl gondolatvilágának a racionalizmussal és a klasszikus idealizmussal való kapcsolódásaira vonatkozóan ld. tanulmányomat: *Husserl et l'idéalisme classique*, *Revue philosophique de Louvain*, LVII (1959), 351. o.-tól. Ami Husserl és Kant kapcsolódásait illeti, tanulmányomat mára valamelyest meghaladta Iso Kernnek a Louvaini Egyetemen bemutatott doktori disszertációja, ami könyvalakban is meg fog jelenni.

46. Vö: *Cartesianische Meditationen*, elsősorban 33. §.

47. Vö: például *Cartesianische Meditationen*, 38. §.

48. Lásd jelen tanulmány 2. jegyzetét; illetve amit korábban (a II. részben) mondtunk a fenomenológiai redukcióról.

49. Lásd a *Philosophie als strenge Wissenschaft* befejező részét; vö: a már idézett *Husserl et l'idéalisme classique* c. tanulmányommal (IV. rész és főleg VI. rész).

50. Löwith több munkájában írt erről, most csak egyik művére utalunk: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 1953. 253. o. [Világtörténelem és üdütörténet. Atlantisz, Bp., 1997.]

51. Lsd. *Die Krisis...* in: *Husserliana* VI., „Beilage”, XXVIII, 508–513; vö. 556. o.

52. A történelem (a Ráció) teleológiájának husserli koncepciója, ahogyan az „Európai tudományok krízisééről” szóló írásában található, valójában úgy tűnik, hogy egy „konstruktív” eljárásból ered, amit a fenomenológiai módszer elítél. Ugyanakkor az időre irányuló husserli kutatások talán megfelelő alapot szolgáltatnának a történelem autentikus fenomenológiájához. Azt mondhatnánk, hogy Husserlnek a „geometria eredetére” vonatkozó elmélkedései (Fink publikálta azokat először, s mint „Beilage” III szerepelnek a *Husserliana* VI. kötetében) annak a próbáját jelentik, ami a történelem ilyen fenomenológiája lehetne, s ami nagyon is különböző stílusában és tartalmában „Az európai tudományok krízise” c. írásában javasolt „regénytől”.

## **A Pompeji kapható:**

### **Budapesten**

- Írók Boltja  
Andrássy u. 45.
- Magiszter Könyvesbolt  
Városház u. 1.
- Pont Könyvesbolt  
Mérleg u. 6.
- Stúdium Könyvesbolt  
Váci u. 22.

### **Szegeden**

- Móra Ferenc Könyvesbolt  
Kárász u. 6.
- Tolkien Könyvesház  
Kossuth Lajos sgt. 1.
- Katedrális BT. Könyvesbolt  
Dugonics tér 11.
- Sík Sándor Könyvesbolt  
Dóm tér

### **Debrecenben**

- Sziget Könyvesbolt  
KLTE Aula

### **Szombathelyen**

- Sabaria Könyvesbolt  
Mártírok tere 1.

### **Hódmezővásárhelyen**

- Lord Könyvesbolt  
Andrássy u. 5–7.

### **Miskolcon**

- Sinistra Könyvesbolt  
Miskolc-Egyetemváros, Aula

## **Megrendelhető a szerkesztőség címén!**

A POMPEJI barátai 1992 őszén alapítványt hoztak létre.

Az Alapítvány célja a lap kiadása, valamint a szerkesztői törekvésekkel rokon kulturális és művészeti tevékenységek támogatása. A lap szerkesztői kérik mindazokat akik rokonszenveznek a folyóirat szellemiségével, hogy anyagi lehetőségeikhez mérten támogassák a Pompeji Alapítvány működését. Az Alapítvány nyitott, bárki támogathatja anyagiilag, a támogatás összege az adóalapból levonható.

A támogatás az ING Bank Rt. szegedi fiókjának

11002006-00608000-as számú számlájára fizethető be.

# IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK

1997. CI. évfolyam 1-2. szám

*Németh S. Katalin:* Comenius elfelejtett propagandistái: Johann Jakob Redinger és Christian Hoburg

*Szörényi László:* Nyelvrokonság, őstörténet és epika a 18. századi magyarországi jezsuita latin irodalomban

*Wéber Antal:* *A Budapesti Árvízkönyv* mint irodalmi antológia

*Hites Sándor:* A Vernunft tragédiája (Madách Imre főmű-vének újraolvasása a kantai ismeretelmélet horizontján)

*Németh G. Béla:* Babits irodalomszemléletének alakulása

## Kisebb közlemények

*Szabó András:* Balassi Bálint és öccse Nürnbergben (1565–1577)

*Dávid Gábor Csaba:* Wesselényi Miklós *Balítéletekről* című művének keletkezése

*Kabdebó Lóránt:* Szabó Lőrinc finn fordításai

## Műhely

*Gyapay László:* A recenzióírás elméleti hozadéka (Kölcsey kritikaelméleti töredékei a tízes évek közepéről)

*Dávidházi Péter:* Egy szerzői név kiválasztása a reformkorban (Franz Karl Joseph Schedeltől Toldy Ferencig)

*Zubov, Nyikolaj Ivanovics:* A tulajdonnév konstrukciós szerepe a szépirodalomban (Két példa)

## Textológia

*Tóth Tünde:* Irodalomtörténészek a bábéli könyvtárból (A régi magyar vers repertórium)

## Adattár

*Szelestei N. László:* Magyarországi diákok a bécsi jezsuita gimnáziumban 1578-ban (Rekreációs diárium töredéke)

*Bitskey István:* Ismeretlen latin köszöntővers a bíborossá kinevezett Pázmány Péterről

*Debreczeni Attila:* Horváth Ádám kiadatlan verstani tárgyú levele

## Szemle

*Relationes missionariorum de Hungaria et Transilvania 1627–1707 (Varga Imre)*

*Staud Géza:* A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai, IV, Mutatók (*Demeter Júlia*)

*Jezsuita iskoladrámák (ismert szerzők); Jezsuita iskoladrámák (ismeretlen szerzők), programok, színlapok (Kerényi Ferenc)*

*Pintér Márta Zsuzsanna:* Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században (*Székely György*)

*Szentjóni Szabó László összes művei (Mezei Márta)*

*Pomogáts Béla:* A romániai magyar irodalom (*Máthé József*)

*Szegedy-Maszák Mihály:* „Minta a szönyegen”: A műértelmezés esélyei (*Szili József*)

„A konstantinápolyi szín újabb legitimációs kudarca aztán meg is nevezi az ész illegitim használatba történő átcuszásának pillanatát. Azt a mozzanatot amikor az addig érvényes regulatív szerepbe helyezett eszmének konstitutívva kellene válnia, amikor a jelölt helyett elsiklik: a bűnös önmaga a győzelem. Vagyis a feltétlen vélt megragadásának, az eszme győzelmes elérésének illuzórikus pillanatáról van szó. Ahol az eszme önmagát szétúrva kódoltatik a történelembé. Ezen a bűnös szemantikai helyen ugyanis a meglett jelölt híján pusztán a továbbjelölés újabb lehetőségével szembesül az emberi pozíció.”

„Képes-e a tudományos fejlődést paradigmaváltásokkal mérő *célevű tudománytörténeti nézőpont* elegendő elvi alapját nyújtani az irodalomkutatás módszertani fejlődésének? Nem jelentkezik-e világosan a rendszer anomáliái már abban a történelmi pillanatban, amikor az új irodalomkutatási paradigma szószólóira lel, akik kinyilvánítják bizalomvesztésüket az addig érvényes (s most visszamenőleg érvénytelenített) paradigma dogmáiként kezelt alapelvekben? S midőn az elméleti terepen egyfelől a kétféle igazság elvére alapozott irodalom- és tudománytörténeti módszerelv, másfelől a poétikai és a nem poétikai nyelvhasználat határait megszüntető egységesültség vagy egyetlenség uralkodik, nem kell-e elégedettnek lennünk a tudománytörténeti pillanattal?”

„Imék valamit a' versek neveinek meg választásáról is; de ez már odiosa materiává lett, azért arról halgatok; 's tsak azt mondom hogy a' metrumot jó a' materialhoz alkalmaztatni, (ertvén a' metrumot széles ertelemben [...])”

„Olyan inerciája van az irodalomértés, az irodalomértelmezés, az irodalomtörténet-írás praxisának, amely nem minden tekintetben csak az elmaradás, a csököttség, a konzerválás és a vidékiesség erőforrása - ami persze paradoxon volna egy olyan rendszerben, amelyben nincs jelentősége az előrelépésnek és az elmaradásnak, amely legfeljebb a nem célevű változás, fejlődés (?), történetmegesés kontextualitását ismeri el.”

„Ebben az önreflexióban nem valamely eredeti jelentés rekonstruálására tehető kísérlet, hanem a pozíció időbeli alakulásaihoz alkalmazkodó, applikatív kérdésfeltevés fenntartása a tét.”

„Mégis, a tárgyból fakadó célevűség megkötöz és kötelez. Ahogyan a teoretikust impliciten kötelezi a filológus tárgyias otthonossága, megmerítkezése tárgya történésfolyamában. S ami amonnan csak *résistance*, sőt Paul de Man szavával egyenest az elmélettel szembeni *ellenállás*, az eminnen *Gegenstand*, magyarul kimondhatatlanul a maga ellenállásával ellenállhatatlan *tárgyiség*.”

„Mindössze annyit vonjunk le konklúzióként: Babits jól érzékelt szemlélete alakulása folyamán, hogy irodalomtörténet nélkül nincs irodalomértelmezés.”



# ItK



A régi és a klasszikus irodalommal foglalkozó kutatók és az irodalomértés új beszédmódjainak képviselői között csak igen ritkán bontakozik ki valóságos dialógus. Nem utolsósorban azért, mert a régebbi korszakok kutatóit a hagyományos textológiai-filológiai módszerek alkalmazóiként könyvelik el, a modern és posztmodern irodalom megközelítése pedig általában a kurrens irodalomtudományi módszerek alkalmazásával történik. Valójában azonban számos, a régi és a klasszikus irodalom problémáit tárgyaló tanulmány a legkorszerűbb hermeneutikák szemléleti és módszertani összetevőinek felhasználásával tudta revelálni tárgyát az utóbbi években. Az új beszédmódok nemzetközi tudománytörténetéből is ismeretes mozzanat, hogy egy-egy paradigmatis(nak szánt) tézisrendszer régi alkotásokon demonstrálja önnön lehetőségeit. Idehaza épp a demonstráció nem kapott kellő hangot, noha ezekben az írásokban sok módszertani tájékozódás, megfontolás, érdekesség és tapasztalat gyűlt össze. Szeretnénk ezért az ItK-ban közölni az elméleti cikkek egy olyan csoportját, amely a modern irodalomértő stratégiák és a régi-klasszikus irodalom kutatásában használt módszerek és szemléleti elvek tényleges viszonyát világítaná meg. A dialógus képességének ilyen elmélyítésével válhatna világosabbá az irodalmi köztudatban, hogy a klasszikus irodalomtörténeti tárgy vizsgálatának az akadémikus módszerek alkalmazásával szakító módja az ItK több évtizedes, legjobb hagyományai közé tartozik.

*Kecskeméti Gábor*  
*felelős szerkesztő*

**Hibaigazító!**

Umberto Eco: Egyetem és tömegkommunikáció (Pompeji 1993/1-2; 116-125. o.)  
című esszéjének végén sajnálatos módon hibásan tüntettük fel a fordító nevét.  
A fordítás Kollár Andrea munkája. Szerzőnktől és olvasóinktól elnézést kérünk a  
tévedés miatt.







Solymosi Bálint, George Steiner, Stoll Béla, Botho Strauss, Patrick Süskind, Szabari Antónia, Szabó Ágnes, Szabó Enéh, V. Szabó László, Szajbély Mihály, Szántó F. István, Szántó Pál, Szathmári István, Szegi Amondó Zoltán, Szénási Miklós, Szenes Zsuzsa, Szigeti Csaba, Szijj Ferenc, Szijj Kamilla, Szilasi László, Szőke Katalin, Szőnyi György Endre, Takáts József, Tandori Dezső, Tatár Sándor, Tenke István, Térey János, Thomka Beáta, Tillmann J. A., Tom Tit, Tolnai Ottó, Tompa Gábor, Tóth Sándor, Török Dalma, Dubravka Ugrešić, Újfalusi Németh Jenő, Urmuz, Utasi Anikó, Utasi Csilla, Judita Vaiciunaitė, Vajda Mihály, Vajda Róza, Várady Róbert, Vasadi Péter, Vástyán Rita, Vecsernyés Imre, América Vicuna, Visky András, Vofkori Mária, Vörös István, Branka Vukovic, Paul York von Wartenburg, William Wordsworth, Ludwig Wittgenstein, Robert Wrigley, Marguerite Yourcenar, Zajzon Ildikó, Zalán Tibor, Zeke Gyula, Zelei Miklós, Slavoj Žižek, Z. Kovács Zoltán, Andrea Zlata, Louis Zukofsky, Zsávolya Zoltán, Zsélyi Ferenc, Zsolnay László

Aaron Blumm, Mayer H. Abrams, Ádám József, Ádám Péter, Ághy Attila, Agrippa von Nettesheim, Albert Sándor, Aradi László, Arnaut Daniel, Margaret Atwood, B. Kiss Attila, Babette E. Babich, Bacsó Béla, Bagi Ibolya, Bajcsi Cecília, Baka István, Bálint István, S. Balla László, Balog Iván, Balog József, Balogh Tamás, Bárdos László, Hans Baron, Roland Barthes, Bartis Attila, Bartók István, Svetislav Basara, Georges Bataille, Bazsányi Sándor, Beck András, Belányi György, Alexandr, Romanovics Beljaev, Bende József, Jean-Marie Beyssade, Carl Michael Bellman, Benda Balázs, Bene Sándor, Bényei Tamás, Beney Zsuzsa, Nyikolaj Bergyajev, Berta Péter, Bertók László, Bézi László, Bibó István, Maurice Blanchot, Alexander Blok, Hans Blumenberg, Bocsor Péter, Rudolf Boehm, Boér Hunor, Bogdán László, Bohár András, Bollobás Enikő, Bombitz Attila, Bonaventure Des Périers, Egon Bondy, ifj. Borbély Béla, Bordás Sándor, Bozsik Péter, Gernot Böhme, Josif Brodskij, Peter Brook, Martin Buber, Bundula István, Michel Butor, Raymond Carver, Stanley Cavell, Chyntia Chase, Chazár Keresztély, Emil Cioran, André Comte-Sponville, Cukor György, E. R. Curtius, Marina Cvetajeva, Czabarka Zsuzsa, Czilczer Olga, Cs. Gyimesi Éva, Csatlós János, Cseicsner Otilia M., Csejtei Dezső, Csokonai Vitéz Mihály, Csontos Szabolcs, Csuhei István, Dalos Margit, Dárdai Zsuzsa, Darvasi László, Deák Botond, Dékány András, Gilles Deleuze, Demény Péter, Jacques Derrida, René Descartes, Devescovi Balázs, Stefan Augustin Doinas, Michael Donhauser, Umberto Eco, Egyed Péter, Mircea Eliade, Norbert Elias, Ember Lili, Eperjesi Ágnes, Erdei L. Tamás, Erdély Dániel, Erdély Miklós, Esterházy Péter, Farkas Anikó, Farkas Zsolt, John Fekete, Fekete László, Fenyvesi Anna, Marsilio Ficino, Ficsku Pál, Filó Réka, Flaisz Endre, Fogarasi György, Michel Foucault, Fux Lehel, Suzi Gablik, Gábor Katalin, Gács Anna, Gállos Orsolya, Gamczi László, Gausz András, Géczy János, Gergely Ágnes, Bogdan Ghiu, Sandra Gilbert, Ernesto Grassi, Gyenge Zoltán, Gyimesi Tímea, Győrei Zsolt, György Deák György, Haász Ágnes, Hajnóczi Gábor, Peter Handke, Hárs Endre, Hárs György Péter, Hartvig Gabriella, Hász Róbert, Hazai Attila, Martin Heidegger, Heller Ágnes, Rudolf Hervé, Hévízi Ottó, Karl Hoche, Hódosy Annamária, Hugo von Hofmanstahl, Max Horkheimer, Horváth Elemér, Horváth Károly, Horváth Márta, Horváth Viktor, Huszár Imre, Imregh Monika, Iványi Katalin, Drago Jančar, Jandó Péter, Jankovits László, Karl Jaspers, Jász Attila, Viktor Jerofejev, Jónás Csaba, Joó Katalin, Juhász Anikó, Kabdebó Tamás, Katharina Kaefer, Kállai Gizella, Kámán Gyöngyi, Karátson Endre, Katona Tünde, Kemény István, Adrienne Kennedy, Hugh Kenner, Ingomar von Kieseritzky, Kiss Attila, Kiss Olga, Ivan Klima, Kokas Károly, Kollár Andrea, Kolozsi László, Mirko Kovač, Kovács András Ferenc, Kovács Sándor, Kovács Zoltán, Kőrösi Zoltán, Kötél Emőke, Krémer Sándor, Julia Kristeva, Boško Krstić, Kukorelly Endre, Kutor Tünde, Milan Kundera, Kunszt György, Kurdi Fehér János, Kurdi Imre, Kürtösi Katalin, Laczkó Sándor, Ladik Katalin, Láng Zsolt, László Kinga, Lászlóffy Aladár, Lászlóffy Csaba, Latzkovits Miklós, Lázár István, Lázary René Sándor, Michel Lazarin, Lengyel András, Lengyel Zoltán, C. S. Lewis, Gabriel Liiceanu, Jean-Francois Lyotard, Losonczi Alpár, Lovas Ildikó, Lövétei Lázár László, Lőrinczi Laura, Valentin Lustig, Makfalvi Ildikó, Paul de Man, Oszip Mandelstam, Miroslav Mandić, Jean-Luc Marion, Marnó János, Francis Marmande, Máté Gyula, Marcel Mauss, Méhes Károly, Méliusz József, Mészáros Sándor, Meszlényi Attila, Mezei Balázs, Mikola Gyöngyi, Millbacher Róbert, Zarkó Miletovits, Molnár Andrea, Mújdricza Péter, Müllner András, Vladimir Nabokov, Nadas Péter, Nádori Lídia, Nagy András, Nagy Attila, Kristóf, Nagy Éva, Nagy Gábor, Jean-Luc Nancy, Németh Gábor, Németh Helga, Neumer Katalin, Constantin Noica, Nyáry Krisztián, Odorics Ferenc, Ötvös Péter, Omaszta Gyula, Pál József, Sámat Obedbak, Camille Paglia, Octavian Paler, Pálfi Norbert, Panek Sándor, Justin Panta, Paulik Antal, Papp András, Pató Attila, Pavlovits Tamás, Peer Krisztián, Podmaniczky Szilárd, Pongrácz Tibor, Poós Zoltán, Karl Popper, Pósvay Lajos, Pozsvai Gyöngyi, Rajsli Emese, Rakovszky Zsuzsa, Christoph Ransmayr, Rapai Ágnes, Rastko Mocnik, Rentz Mátyás, Reuss Gabriella, Rainer Maria Rilke, Guiraut Riquier, Joachim Ritter, Jacques Roubaud, Rupp Anikó, Salman Rushdie, Sáfrány Ákos, Saly Noémi, Sántha Attila, Sári Andrea, J. P. Sartre, Schlachtovszky Csaba, Schmidt Péter, Simon Attila, Simon Balázs, Simon Balázs,